صلاح فضل

سبتمبر 2009



محمود درويش
حالة شعرية

مجاناً مع دبي الثقافية



يصدر عن مجلة دبي الثقافية
ويوزع مجاناً مع المجلة
الإصدار 28

محمود درويش
حالة شعرية

صلاح فضل

■ الطبعة الأولى، سبتمبر ٢٠٠٩



المدير العام رئيس التحرير
سيف محمد المري

مدير التحرير
ناصر عراق

المدير الفني
أيمن رمسيس

مدير العلاقات العامة
محمد بن مسعود

مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار



للصحافة والنشر والتوزيع

عناوين المجلة
www.alsada.ae

■ التحريـر والادارة دبي:
الإمارات العربية المتحدة دبي
منطقة الصفا شارع الشيخ زايد
هاتف: ٣٤٢٢٢٢٤/٩٧١٤+
فاكس: ٣٤٢٢٦٦٦ ٣٤٢٢٩٢٩ /٩٧١٤+
أبوظبي هاتف: ٦٢٦٨٨٩٢/٩٧١٢+
فاكس: ٦٢٦٨٨٨٣/٩٧١٢+

■ الإعلانات والتسويق:
دبي شارع الشيخ زايد
برج المدينة (٢) شقة ٤٠٢ ص.ب: ٢٩٠٦٦
هاتف: ٣٣١٤٣١٤/٩٧١٤+
فاكس: ٣٣٢٢٢٩٢/٩٧١٤+

■ التوزيع والاشتراكات:
هاتف: ٣٤٩٠١٠٠/٩٧١٤+
فاكس: ٣٤٩٠٦٠٠/٩٧١٤+

هذا الكتاب

بقلم: سيف المري

محمود درويش قامة شعرية تتجاوز حدود المألوف، وتقترب من الأسطورة.. إنه الرائع بحضوره، والمبدع في غيابه، لغته الشعرية قريبة من الروح، وكأن له معرفة بأسرار ذلك العالم!.. تألّق في حياته، كما تأنَّق في وفاته. قلبه الكبير استوعبَ رجالَ القضية الفلسطينية بكل تناقضاتهم. ورحلة نضاله لم تتوقف بتوقف «عدّاد» الأيام، اجتاز بشعره مسافات العالم؛ فأوصل صوته وقضيته إلى أركان الدنيا..

أطلقته القاهرة شاعراً مُحلِّقاً في سموات الإبداع وتأبَّطته بيروت سيفاً عربياً، وكانت المرافئ العالمية محط حِلّه وارتحاله مع لغة الشعر الخالدة. وحيثما حلّ أو ارتحل، حلّت معه القضية الكبرى، حاضرةً بحضوره. وإذا قاتل المناضلون بالبنادق في ساح الوغى؛ فإن محمود درويش مازال يقاتل ويناضل، وهو في قبره، بسلاح الكلمة، وإن كانت رائعته الأولى التي قدمته وعرفته بالمتلقّي العربي، هي «سجل أنا عربي»؛ فإن هذه العبارة قد أعارها بدوره لكل عربي يحق له أن يستخدمها، معرّفاً بأمّته وهويته.

وتشهد له أعماله الخالدة، أنه ليس شاعراً عادياً، بل هو في الموقع المتقدم لشعراء القضية الفلسطينية. وللحق فإنه شاعرُها الأشهرُ، ومهندس كلماتها الأكبرُ، ورحلة نضاله مع رموز القضية الفلسطينية، وفي مقدمتهم أبو عمار، لا تحتاج إلى دليل.

وإن كان لمحمود درويش أن يعانيَ معاناة أي فلسطيني حرٍّ؛ فإن تلك المعاناة هي التي أهدت للأمة هذا الإنتاج الإبداعيَّ الثرَّ، وشحذت تجربته، وصقلت كلماته، وليس كثيراً أن تحتفيَ بأعماله، وتَدْرُسَ إصداراته التي تربو على الثلاثين إصداراً، المحافلُ الأدبيةُ والثقافيةُ.

ونحن، أيها القراء الأعزاء؛ إذ نقدم إليكم هذه الدراسة المهمة للأستاذ الكبير والناقد الدكتور صلاح فضل والتي أسماها «محمود درويش حالة شعرية»؛ فإننا على يقين أننا بهذا الإصدار المميّز نقدم لكم ما نظنّه أفضل ما كتب من دراسات نقدية في شعر محمود درويش، بعمق ومهنيّة تشهد لصاحبها بطول الباع في الدراسات النقدية الجادة.

ونتمنّى في «دبي الثقافية»، أن نكون قد وُفّقنا بخدمة الأدب العربي والمشاركة في إثراء المكتبة العربية بكل ما هو جديد ومفيد ومميز، ولن نألوَ جهداً في إضافة المزيد، وكل ما نتمناه من قرّائنا الأعزاء هو التواصل معنا، وإتحافنا بآرائهم وملاحظاتهم حول هذه الإصدارات التي نقصد بها خدمة الثقافة العربية، والتعريف برموزها، راجين إيجاد العذر لنا عند وجود أي تقصير.

والله من وراء القصد.

درويش وفضل
سيمفونية الشعر والنقد

بقلم: ناصر عراق

لا يجرؤ أن يتصدى لإبداع شاعر كبير بوزن محمود درويش إلا ناقد كبير بحجم الدكتور صلاح فضل، فكتّاب ومبدعو الدرجة الأولى في حاجة ماسة دوماً إلى نقاد الدرجة الأولى حتى يتمكنوا من رصد وتحليل وتقييم تجربتهم الباذخة وإنجازهم المتفرد.

«محمود درويش.. حالة شعرية» هو الكتاب الذي يحمل رقم ٢٨ في هذه السلسلة التي تؤكد حضورها على الساحة الثقافية العربية من شهر إلى آخر، وقد استطاع الدكتور صلاح فضل في هذا الكتاب أن يقبض على مجذاف النقد بقوة وهو يبحر بسلاسة بين أمواج شعر درويش المتدفقة!

حقاً.. لا توجد متعة توازي قراءة نصوص صاحب «أحمد الزعتر» إلا الاطلاع على التحليل العميق الذي يمتعنا به ناقدنا الكبير.

في هذا الكتاب يقودنا صلاح فضل خطوة خطوة وبحذق نحو عالم درويش الصاخب والجريء والمدهش والمتنوع والإنساني، فنرى ونلمس ونتذوق تجربة عريقة ومتنوعة لشاعر فذ واستثنائي أقام الدنيا ولم يقعدها، وشغل الناس فانشغلوا به ومازالوا!!

المدهش في هذا الكتاب أن الدكتور صلاح – الذي يمتلك أدواته النقدية بامتياز – لم ينطلق في تقييمه لشعر درويش من مفهوم سابق أو آراء نقدية التصقت بالشاعر وقصيدته، بل آثر أن يستعرض، بلغة أنيقة وممتعة، رحلة درويش الشعرية والثرية وفق منهج علمي رصين، ويتسلل داخل النص ليصطاد منه لآلئه وجواهره الثمينة، آخذاً بعين الاعتبار الظروف البيئية والاجتماعية، وحتى اللغوية، التي ظهر فيها ذاك النص!

على أي حال سيجد قارئ هذا الكتاب كيف استطاع ناقد حصيف أن يقدم لنا قراءة آسرة لشاعر عذب مرّ عام على رحيله (٢٠٠٨/٨/٩)، لكنه حاضر بقوة – وسيظل – ما دام هناك من يستمتعون بالقراءة ويتلذذون بالنقد!

محمود درويش

حالة شعرية

صلاح فضل

إلى حفيدتي الموهوبة دارين

أعرف يا صغيرتي أن أبويك - حرصاً على مستقبلك - زجّا بك في التعليم الأجنبي، فباعدا بينك وبين ميراثك في الحرف العربي، لكن الشعر تسرب إلى خلاياك فسكبت عطرك بالإنكليزية ليحمل روح الشرق إلى لغة العصر.

فلعلك إن تمثلت هذه السطور أن تعودي إلى نبعك الصافي.

صلاح فضل

مفتتح

لا يحتاج الحديث عن الشعرية بمنطق النقد الحديث مقدمة عن الشاعر، خصوصاً في حالة محمود درويش (١٩٤١-٢٠٠٨)، لأنه لا يزال بعد رحيله الموجع يتسرب كالضوء إلى صفحات الصحف العربية، ويمتد بحضوره الباهر إلى جوف الغياب، على حد تعبيره. ما زال درويش يتجذر بعمق أكثر في الوجدان العربي بأكمله، فيكتسب يقين الخلود وهو يتراءى كالطيف الشفيف في أجواء العواصم التي طالما شهدت مواسمه وأنداءه.

لكن محمود درويش يظل حالة شعرية متفردة، تستحق التأمل ملياً في سياقاتها الإبداعية والنصية. كانت حياته مأزقاً وجودياً محكوماً بتفاصيل حالته الشعرية، عاش موزعاً بين الأزمنة والأمكنة والقصائد، إذ ينبت في بيئة عفوية لا تكاد ترشحه لأي مستقبل، يولد في قرية «البروة» من قضاء مدينة عكا في الجليل الغربي بفلسطين لأسرة ريفية بسيطة، أب مزارع وأم قروية وسبعة إخوة من ذكور وإناث، يهزهم زلزال النكبة عام ١٩٤٨ فينزحون قسراً عبر الحدود إلى القرى اللبنانية، لكنهم لا يلبثون أن يدركوا قسوة الاقتلاع وضرورة التشبث بالأرض فيعودون متسللين إلى موطنهم، حيث يجدون قريتهم وقد محيت من الأرض التي تهودت وأصبحت أمكنة

مسيجة بالأسلاك ومسماة بكلمات عبرية غازية. يحكي محمود بأسى قصة هذا الهروب، فيقول إنه كان حينئذ في السادسة من عمره، يلتبس الأمر على الكتاب فيحسبون أنه ولد عام ١٩٤٢، لكن مؤرخه الأول –رجاء النقاش – يواجهه بهذا اللبس، فيعترف بأنه ولد عام ١٩٤١ لكن الأمر اختلط عليه. ظل الالتباس عالقاً بوضعه في الداخل، حيث يعيش بلا هوية، يكمل تعليمه الثانوي فحسب بمناهج تتراوح بين اللغتين العربية والعبرية، ثم تضيق به القرية فيرحل إلى مدينة حيفا عام ١٩٦٠، حيث ينضم هناك إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي، المؤسسة الوحيدة التي تعترف بحقوق السكان الأصليين في المواطنة، والتي تتيح له العمل بالصحافة والكتابة والشعر، يكتب بالعربية في جريدة «الاتحاد» ويرأس وهو ما زال شاباً تحرير مجلة «الجديد»، لكنه يعاني مع رفاقه وطأة السجن والاعتقال والإقامة الجبرية. تنبثق في هذا العقد الثالث من عمره نافورة الشعر في قلبه وعلى لسانه. يصل رذاذها بفضل غسان كنفاني إلى القاهرة، تحتفي به مصر وبرفيقيه سميح القاسم وتوفيق زياد، يبشر بهم رجاء النقاش ويكتب عنهم بوله من يلتمس الأمل ويقاوم الإحباط. يبرز صوت محمود من بينهم صافياً مدهشاً في تصويبه المحكم نحو «دائرة الهوية»، يتم تدشينه عن بعد زعيماً لهؤلاء الشباب. لكن القلق الذي يركبه، «كأن الريح تحته»، على حد تعبير المتنبي الذي اتخذه درويش شعاراً مطبوعاً على ديوانه، يحمله إلى السفر

بعيداً، يحاول الذهاب إلى فرنسا فتحول أوراقه دون ذلك، فهي بطاقة إسرائيلية لا تنسب له جنسية محددة، يكرر المحاولة بنجاح ويذهب إلى موسكو للدراسة، فيظل بها عاماً وبعض عام ١٩٧٠م، لكنه لا يلبث أن يدرك بنزوعه العربي العارم وتوقه الشديد للتحقق الإبداعي أن ما حسبه جنة المهجر لا تقدم له سلافة الشهرة ولا حوريات المجد، كان يهفو للعاصمة العربية التي تربى على وهج ثقافتها، ألقى بعصاه في القاهرة عام ١٩٧١ مقرراً عدم العودة إلى معتقله في الأرض المحتلة، كان دخوله إلى القاهرة كما يقول من أهم الأحداث في حياته الشخصية، «فتننت بكوني في مدينة عربية، أسماء شوارعها عربية والناس فيها يتكلمون بالعربية، وجدت نفسي أسكن النصوص الأدبية التي كنت أعجب بها، فأنا أحد أبناء الثقافة المصرية».

التقى محمود بكبار الكتاب المصريين، بل انضم إليهم في نادي «كتاب الأهرام» وهو لا يزال في الثلاثين من عمره، رافق توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وبنت الشاطئ، صادق شعراء مصر الذين كان يقرأ لهم ويتأثر بهم صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وأمل دنقل وعبد الرحمن الأبنودي، احتفى به كبار النقاد وتمت كما يقول «ملامح أهم تحول في تجربته الشعرية في مدى عامين»، لكن مقامه في القاهرة لم يمتد إلى أبعد من ذلك، كان عصر السادات قد بدأ يزحف إلى شوارعها، ركب درويش مرة أخرى ريح القلق وذهب

ليقضي عقداً كاملاً من السنوات في باريس الشرق وعاصمة الكتاب «بيروت»، لكن جذوة حرائق الحروب الأهلية والعربية كانت قد أضرمت فيها، تحمل درويش ضراوة العيش في أتون صراعاتها، وارتبط بمنظمة التحرير الفلسطينية وأصبح رئيس تحرير مجلة «شؤون فلسطينية»، ثم أوكل إليه «ياسر عرفات تأسيس مجلة ثقافية رفيعة هي «الكرمل» وخيره في العاصمة التي يريد أن يصدرها منها أو يقيم فيها، ترك بيروت عام ١٩٨١ ليقيم في عاصمة النور الأوروبية «باريس» ويصدر المجلة من قبرص، متردداً على تونس، حيث أصبح الشاعر الأثير عند الزعيم الكبير، تم اختيار درويش عام ١٩٨٧ عضواً باللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير وأسندت إليه - على كرهٍ منه فيما يبدو - رئاسة المجلس الأعلى للثقافة والإعلام، لكنه لم يلبث أن استقال من هذه المناصب، بل ورفض تولي وزارة الثقافة في السلطة عقب توقيع اتفاقية «أوسلو»، كانت الحالة الشعرية بالنسبة إليه هي المدار الذي يشبع قلقه ويداوي جراح روحه ويشعل جذوة إبداعه. وعلى الرغم من اقترابه الشديد من الزعيم التاريخي «ياسر عرفات» بل وتحريره بالمشاركة أو منفرداً لبعض خطبه المهمة في المحافل الدولية وإطلاقه لبعض الشعارات التي دخلت ذاكرة التاريخ مثل «لا تدعوا غصن الزيتون يسقط من يدي»، بالرغم من كل ذلك فقد ظل منذ بداية التسعينيات حتى رحيله يتنقل بين بيتيه في عمان ورام الله، في حالة من القلق والحصار، تتراوح بين الصحة والمرض، بين

الرضا والرفض، بين الإقامة والترحال، واضعاً نصب عينيه دائماً تربية وعيه الشعري بالواقع، وتنمية قدرته الإبداعية بالقراءة والتأمل، ومدمناً لهذا الولع المزمن بالتجاوز واللهفة إلى ممارسة التحولات الدائبة في أسلوبه وتقنياته ورؤيته، بعد أن كان قد نجح في التخلص مما يعوق حركته الإبداعية. ولأن حياة الشعراء لا تحسب بالسنوات ولا بالأماكن فحسب، بل تقاس في نهاية المطاف بما أنجزه الشاعر من قصائد ومجموعات، وما أحدثه من أثر في نمو الشعرية التي يكتب بلغتها، فإن حصاد محمود درويش قد شارف ثلاثين ديواناً شعرياً، منذ تلك المجموعة الأولى «عصافير بلا أجنحة» التي أسقطها من حسابه عند النشر الأول لأعماله الكاملة، إلى تلك الدواوين التي تركها تمثل بداياته الشعرية «أوراق الزيتون» ١٩٦٤ وعاشق من فلسطين ١٩٦٦ ومروراً بعلاماته الكبرى في «حصار لمدائح البحر» ١٩٨٦ و«أرى ما أريد» ١٩٩٠ ثم «أحد عشر كوكباً» ١٩٩٣ و«لماذا تركت الحصان وحيداً» ١٩٩٥ حتى «كزهر اللوز أو أبعد» ٢٠٠٥ و«أثر الفراشة» ٢٠٠٨، إلى جانب عديد من الكتب النثرية والرسائل والسير. كل ذلك يجعل تأمل ملامح شعريته العاشقة واستكناه تجلياتها المتحولة، بمناهج نقدية متجددة، متعة جمالية حقيقية، ومطارحة نصية تحاول اقتناص رحيقها المفعم بسحر اللغة ونشوة المغامرة وعطر الفن في فصول متتالية، يربطها نسق موصول من المحبة والتفهم الودود.

الفصل الأول

شعـريـة العشـق

كان محمود درويش لا يزال في العشرينيات من عمره عندما أصدر ديوانه الأول «أوراق الزيتون» ١٩٦٤ وأعقبه بالثاني «عاشق من فلسطين» ١٩٦٦، وكنت في هذه الأثناء في بعثتي للدكتوراة في مدريد دون أن أسمع شيئا عنه، ثم منيت – مع أبناء جيلي – بدهشة النكسة فلم أجد في مغتربي ما يشفي عبرتي المهراقة سوى قصائد نزار قباني «هوامش على دفتر النكسة» التي كنا نتداولها كجرعات المسكنات، اقتربت في هذه الأثناء من المستعرب الإسباني المتحمس للقضايا العربية «بدرو مارتينيث مونتابيث» فوجدته مشغولاً بترجمة نصوص مختارة لمجموعة من شباب الشعراء العرب يطلق عليهم «شعراء المقاومة». راجعت معه ترجمة قصيدة محمود درويش «بطاقة هوية» إلى الإسبانية، أخذت بشعريتها الطازجة وهي تنطلق لتعلن مولد إنسان عربي يتمرد على قدر الهزيمة ويعلن انتصاره الروحي، شعرت حينئذ – بشكل مبهم – بقرابة هذا الأسلوب من شعر نزار قباني نفسه في قدرته المذهلة على تجسيد المشاهد وتحويل الدلالات الغائمة إلى معالم ملموسة لا يختلف على إدراكها أحد. لم ألبث أن قرأت لنزار الذي كان حينئذ يعمل ملحقاً ثقافياً في السفارة السورية بمدريد ترحيباً شعرياً حاراً بهؤلاء الشباب الذين وجد فيهم صوتاً ثورياً يفتقده، أخذت أقرأ لرفاقي من العرب والإسبان كلمات درويش «سجل / أنا عربي / ورقم

بطاقتي خمسون ألف / وأطفالي ثمانية / وتاسعهم سيأتي بعد صيف / فهل تغضب». عرفت بعدئذ كيف حط درويش رحاله في القاهرة بعد أن رصدته عين الناقد البصير «رجاء النقاش» واحتضنته مصر، وكيف تحول منذ بداياته إلى رمز شعري وسياسي، ثم لم يلبث أن تخطّى منطقة الرمز ليصبح أسطورة حية. تابعت إنجازه الإبداعي بشغف ولهفة، وعندما توافرت على رصد الملامح الأسلوبية التي تجسدت في الشعر العربي المعاصر فوجئت بظاهرة لافتة تميز شعر درويش تتمثل في قدرته الفذة على التحول من أسلوب إلى آخر، فقد بدأ شاعراً غنائياً حسياً يقتفي أثر أستاذه نزار قباني، لكنه كان يضمر إعجاباً بعروبة المتنبي وقدرة على استيعاب تيارات الشعر العربي والغربي بأكملها، لم يلبث حينئذ أن بدأ يتململ في إهاب الأسلوب الحي ويطمح إلى كتابة قصيدة ملحمية عظمى كما كان السياب يتمنى، لكن شروط الشعر الملحمي لم تعد تتوفر في العصر الحديث من حيث عبارة البطولة واليقين بالغيب ومعايشة الأساطير، سيحاول درويش اجتراح هذه القصيدة بمنطق آخر معاصر في ملاعبة الموت والإنشاد للحياة في رائعته «جدارية»، اكتفى درويش بممارسة القصيدة الدرامية المتعددة الأصوات التي كان قد برع فيها صلاح عبد الصبور، ومارس كذلك في عدد من دواوينه الشعر الرؤيوي الذي حمل لواءه عبدالوهاب البياتي،

ثم واجه شاعرنا النقلة النوعية الفادحة التي أحدثها أدونيس بأسلوبه التجريدي الذي كان قد استشرى عند شعراء الحداثة امتثالاً لتطور أشكال التعبير الفنية من التصوير إلى التجريد في الرسم والموسيقى والعمارة، وخاصية التجريد الأساسية هي التشتت وغياب الموضوع والبعد عن تمثيل التجارب الواقعية المباشرة التي يمكن أن يتعرف عليها القارئ، لكن محمود درويش لصيق - رغم أنفه وبإرادته معاً - بموضوع أساسي هو قضية وجوده وهويته ومأساة شعبه مهما كانت التجارب الأخرى الوجدانية أو الفكرية التي تتراءى عبر سطوره وقصائده، ومن ثم فإنه لا يمكن أن يكون شاعراً تجريدياً خالصاً، هنا ابتكر محمود درويش أسلوبه المتميز الخاص، فهو داخل إطار كل قصيدة يبث عدداً من الإشارات الرامزة التي يسهل على قرائه ومستمعيه أن يفهموها في ضوء التواطؤ المشترك على مقصدية واحدة هي قضية فلسطين، كل شيء عندئذ يصلح لأن يكون رمزاً متناغماً ومفهوماً مع صعوبته وتشتته واحتفاظه بخاصية الإدهاش، استطاع درويش أن يدخل في كل قصيدة «موتيفات» جديدة ولقطات منسوجة بمهارة فائقة تحيل على عالمه الخاص وتحول دون ضياع المعنى وحيرة المتلقي في تحديده عند استعصاء الفهم المنطقي المشترك. استطاع درويش - مثل كبار الفنانين التشكيليين أنفسهم - أن يبث رموزه ويطلق

إشاراته ويخطط هندسته للقصيدة مجدداً في نسيجها وتقنياتها ودرجة كثافتها في كل مرة يمارس فيها مغامرة الكتابة كأنه يولد من جديد، حتى أصبح بوسع قرائه متابعة المتجذر المستعصي من إنجازاته، وإمساك الذبذبات الخفية المبثوثة فيها والانبهار بقدرته على التنقل الرشيق ما بين أشد الإشارات بساطة ومباشرة وأكثرها خصوبة رمزية وشفافية دلالية. أصبح بالنسبة لي مشهداً نقدياً مثيراً للتأمل دائماً أن أرى عشرات الآلاف من مختلف الأعمار والثقافات يتزاحمون على المدرجات الواسعة لسماع شعر درويش مع أنهم لا يطيقون قراءة قصيدة حداثية واحدة، حقق درويش المعادلة المستحيلة من الجمع بين الشعر الحقيقي وسحر التلقي «وكاريزما» الإلقاء، لم يكن يخضع لابتزاز هذا الجمهور ورفض منذ زمن طويل أن يعيد إنشاء بطاقة هويته الأولى قائلاً لهم «ارحمونا من هذا الحب القاسي». كان يريد التخلص من جاذبية القضية الفلسطينية ليدخل في منطقة أرحب هي جاذبية الشعر الإنساني الخالد الذي يحتفظ بقوته في كل اللغات والأزمان.

تتالت بعد ذلك مغامرات درويش الإبداعية لتتجاوز حدود الحداثة المستقرة عند منطقة التجريد، ولتقدم مزيجاً جديداً من التعبير المكثف حيناً والملطف حيناً آخر عن هموم

الإنسان في الحب والموت والخلاص، أخذ درويش يحدق في مرآة الذات التي تعكس تحولات الوطن والعالم من حوله وهو يكتشف «طزاجة» الشعر وقدرته على تفجير الإيقاع، وتوليد أشكال التعبير عن أدق الحالات الداخلية للإنسان خلال معاينته للكون، وظلت هناك مجموعة من الرموز المكثفة يعيد تخليقها بمهارة فائقة من ديوان إلى آخر دون أية شبهة في التكرار، فهذه القدس، مثلاً، لا يمكن أن تغيب طويلاً عن شعره فهو يراجعها مرة باعتبارها «امرأة من حليب العصافير» مستحيلة النيل، ويراها مرة أخرى حلماً لا يمكن أن يفارق جنونه فيقول عنها:

«في القدس / أعني داخل السور القديم
أسير من زمن إلى زمن، بلا ذكرى
تصوبني، فإن الأنبياء هناك يقتسمون
تاريخ المقدس، يصعدون إلى السماء
ويرجعون أقل إحباطاً وحزناً، فالمحبة
والسلام مقدسان وقادمان إلى المدينة».

لكنه سرعان ما يدرك أنه قد أمعن في الحلم بهذا المستقبل، فيمارس تقنية النقل التي تتميز بها الأحلام، فيهجي صوت القصيدة لما تكتنزه الأحجار من نور وما يندلع فيها من حروب، ويجرب أن يكون هو «الآخر» بينما يسير في نومه



لا يرى أحداً وراءه أو أمامه، حتى يصبح «غيره» في التجلي، وتتحقق له وحدة الوجود، فتنبهت فيه كلمات النبي «أشعيا» في العهد القديم الذي عرف كيف يعتصر قطراته حتى الثمالة التي تقول «إن لم تؤمنوا لم تأمنوا» ويعيد تجربة ابن عربي في وحدة الأديان بإطار عصري جديد يختزل في ذاته جوهر الدين بحثاً عن الأمن والإيمان للنفس وللغير في آن واحد فيقول:

«أمشي كأني واحد غيري / وجرحي وردة
بيضاء إنجيلية، ويداي مثل حمامتين
على الصليب تحلقان، وتحملان الأرض
لا أمشي، أطير، أصير غيري في التجلي
لا مكان ولا زمان فما أنا
أنا لا أنا في حضرة المعراج، لكني أفكر
وحده كان النبي محمد/ يتكلم العربية الفصحى
وماذا بعد. ماذا بعد صاحت فجأة جندية
هو أنت ثانية، ألم أقتلك
قلت قتلتني، ونسيت مثلك أن أموت»

فبعد أن يتوحد الكون في عين الشعر، ويصبح الجرح وردة إنجيلية بيضاء ويطير الحالم فوق الزمان والمكان حتى يقف في حضرة المعراج المحمدي يصحو من حلمه النبوي على صيحة الجندية الصهيونية التي قتلته من قبل، فيعيد لها

المفارقة المستحيلة بأنه – مثلها – نسى أن يموت.

تظل حداثة محمود درويش التعبيرية المميزة كامنة في قدرته على صياغة اللفتات التعبيرية الخاصة والإسنادات المجازية الخارقة، والقادرة على تخليق حالة التوتر وقلق المعنى مع بلورة الرؤية، كما تتمثل في استثارة لحظات الوجد وحالات التأمل واستحضار المشاهد البصرية المثرية للمتخيل الشعري والكفيلة بنقل حالة العدوى إلى المتلقي.

وكل دواوين درويش تقدم لنا عشرات النماذج الناجحة لهذه التقنية الأسلوبية الخاصة، لكننا نكتفي في هذا السياق بنموذجين، أحدهما من آخر أعماله قبل النثرية في ديوان «كزهر اللوز أو أبعد» والثاني من آخر قصائده الوداعية «لاعب النرد» حيث غلب عليه الطابع السردي ممتزجاً بالأسلوب الغنائي، وقاوم فيه الحس المأساوي الناجح بالحياة والشعور الطاغي بحضرة الغياب والموت، ليتحول إلى تشعير لحظات الحياة مع ارتفاع نبرة الجذل والفرحة المضادة لما يبدو على سطح الواقع العربي الراهن، فيقول مثلاً في قصيدته عن «المقهى والجريدة» معيداً تجربة نزار قباني في مقاربة قصيدة الشاعر الفرنسي «جاك بريفير» وإهدائها إليه، لكن درويش يتناول الموضوع بمنطقه المتميز قائلاً:

«مقهى، وأنت مع الجريدة جالس
لا، لست وحدك، نصف كأسك فارغ
والشمس تملأ نصفها الثاني...
ومن خلف الزجاج ترى المشاة المسرعين
ولا ترى (إحدى صفات الغيب تلك / ترى ولكن لا ترى)
كم أنت حر أيها المنسي في المقهى،
فلا أحد يرى أثر الكمنجة فيك
لا أحد يحملق في حضورك أو غيابك
أو يدقق في ضبابك / إن نظرت إلى فتاة وانكسرت أمامها
كم أنت حر في إدارة شأنك الشخصي / فاصنع بنفسك ما تشاء...
فأنت منسي وحر في خيالك / ليس لاسمك أو لوجهك ها هنا عمل ضروري».

سيعود درويش بعد ذلك لمشكلة الدهشة أمام اسمه واعتباره مجرد مصادفة، مثله في ذلك مثل وطنه وقضيته وحياته وشعره وكينونته في قصيدته الختامية اللاذعة «لاعب النرد» التي أوشك فيها أن يقطع دورة كاملة ليعود شاعراً شبه تعبيري كما كان في بدايته، لكنه هذه المرة أصبح مشحوناً بالفلسفة والفكر الشعري، والخصوبة الأسطورية والقدرة الخارقة على تحويل الكلمات العادية إلى

قطع مشعة من جوهر الشعر الثمين الخالد على مرّ العصور، وإدراكه نتيجة لهذه الخبرة الإنسانية والجمالية المتراكمة بأن الموت الذي يلاعبه وينتظر انتصاره عليه ليس سوى حدث عارض في المصير الممتد عبر أعراق الوجود، سينشد للحياة وهو على شفا الموت قائلاً:

«للحياة أقول، على مهلك انتظريني
إلى أن تجف الثمالة في قدحي
في الحديقة ورد مشاع، ولا يستطيع الهواء
الفكاك من الوردة / انتظريني لئلا تفر العنادل مني
فأخطئ في اللحن...
في الساحة المنشدون يشدون أوتارهم
لنشيد الوداع».

وإذا كان شعر درويش سيظل كنزاً للقراءات المتتالية، يرى فيه كل جيل من الشعراء والقراء ومضات بارقة تشير للمستقبل، فإنه سيظل شاهداً على توهج الشعرية كلما تخففت من الأيديولوجيا وأخلصت التصويب نحو أرقى أفق ترتفع إليه الإنسانية لتصبح رمزاً وأسطورة وشهادة على قدرة الإبداع الخلاق على تشكيل وجه الحياة.

الفصل الثاني

عالم من التحولات

في حديث نبوي رمزي جميل، مما يتلى في المشرق العربي ضمن الأوراد الرمضانية، ورد عن الرسول قوله «أنا مدينة العلم وعلي بابها». ولا ندري إن كان محمود درويش شاعرنا، قد التقط في صباه تلك الكلمات، وامتزجت عنده بالقراءات الملحمية، إذ يكتب في قصيدته «مديح الظل العالي» – وهي تستحضر في عنوانها المدائح النبوية والباب العالي العثماني معاً – قائلاً:

عمَّ تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور–
– عن جيش يهاجمني فأهزمه، وأسأل هل أصير
مدينة الشعراء يوماً؟

أي أنه يريد أن يقوم شعرياً بدور المدينة وبابها، بمهمة محمد وعلي في الآن ذاته، فالأخير هو الذي كان يهزم الجيوش بمفرده، هكذا أسطرته المخيلة الإسلامية في المشرق والمغرب. وبدلاً من أن يصبح مدينة العلم يطمح شاعرنا لاحتواء كل الشعر في جوفه، لتمثيل جميع أساليبه، تجريبها والإبحار بها. يريد أن يصبح مكاناً لجميع الشعراء، والمكان هو بيت التاريخ، والتاريخ صناعة اللغة التي هي أخطر مقتنيات الإنسان، كما سنوضح بعد قليل.

لكن اللافت عند درويش من الوجهة النظرية في هذا الصدد، هو وعيه العميق بضرورة «التعايش بين كل أشكال التعبير

الأدبي والشعري». وسنرى عند قراءة طرف من نصوصه مدى الانسجام بين آرائه ورؤيته الإبداعية. وإذا كان البحث التاريخي في شعريته قد أسفر عن تحديد المراحل التي قطعتها، والوجوه التي اتخذتها، مصطحباً معه دائماً أداة التاريخ السياسي الملازم للوضع الفلسطيني بحرائقه الكبرى، فإن البحث الأسلوبي في ملامح هذه الشعرية يتعين عليه أن يرصد من منظوره الخاص تحولات مناهج التعبير، بحيث لا ينسخ النموذج التاريخي ولا يغفل الحقيقة الشعرية، إذ إن الأحداث الخارجية هنا ترقى إلى مرتبة الشرط الإستراتيجي الحاسم في تحديد سمات الإبداع والمباطن لتحولاته. لكن التماس خصائص التعبير لا ينبغي أن ينبثق منها بالتوازي الآلي أو التدرج المتوالد، بل لا بد أن يظل النص الشعري في ذاته، وما يلاحظ عن لغته، هو الخلفية المرجعية لأي توصيف نقدي.

وسنرى عندئذ أن إبدالات أسلوب درويش الشعري لا تتمثل في تغيير ألوانه واختلاف طرائقه في التعبير عند كل مرحلة من تطوره، بقدر ما تظل أقرب إلى تحولات الوجه الواحد من الطفولة إلى الشباب، ثم انقلابه عند النضج والكهولة، بحيث يكتسب ملامح لم يكن بوسعك أن تتوقعها، فإذا ما تركت بصماتها على محياه، وشاهدته عند الشيخوخة، إن كان الشعر يشيخ، رأيت الطفل في الرجل، وأدركت كم تغير عندما اكتهل وظل هو في الوقت نفسه، دون قطيعة صارخة. وبهذا يحق لنا

أن نقول إن التاريخ الداخلي للشاعر يقترب بشكل حميم من تجليات أسلوبه، بحيث لا تحترق مراحل الإبداع، ولا تتبدل الخلقة الأولى إلا بقدر ما ينوشها من غضون عميقة وخطوط مكتسبة. وإذا كان هذا يصدق على الشعراء بنسب متفاوتة، فإن تحولات أسلوب محمود درويش على وجه الخصوص تكاد تختزل بشكل مكثف تحولات الشعر العربي المعاصر كله، بحيث يصلح نموذجاً جلياً يمكن أن يجعله بالفعل «مدينة الشعراء». بيد أنه يظل شاعراً تعبيرياً من الطراز الأول، مهما كانت المتغيرات التي تعتري بشرته الأسلوبية. فهو يضع الواقع كما يتمثله ويعيد إنتاجه في جانب، والكشوف الجمالية التي ينجزها لإعادة صنعه في الجانب المقابل. ومهما بدا أنه قد أمعن في استصفاء تقنيات الحداثة الشعرية ظل هاجس الشفافية هو أكثر ما يطارده، ومن أجل هذا يتمسك بالطابع الغنائي ويراه دربه الأرحب، يقول بعد نضجه الفني «أنا منحاز للغناء في الشعر، إن المناخ الإنساني الحزين يقتضي دائماً الشفافية في التعبير، وأحياناً لا أجد هذه الشفافية إلا في الغناء». لكن بوسعنا أن نقوم بتوصيف دائرة المعبر عنه في شعره من هذه الصيغة ذاتها، إنه الشرط الإنساني في أشواقه وتحرقاته ووعيه الشقي بالعالم حوله. وهذا يجعل شعره يتجاوز بكثير أسبابه المباشرة، ويستمد جمالياته وقيمه من مستويات أبعد غوراً في صلب الثقافة الإنسانية. فإذا تساءلنا عن معالم هذه الغنائية الجديدة، وجدنا أنها

تجمع بين عناصر متضادة، فإلى جانب العودة إلى الترجيع والتكرار، وتوظيف الإيقاعات الموسيقية الحانية، تكتسب الجملة الشعرية حداثتها من انحراف التركيب وإيقاع الصور، مع وضوح المرموز له بانتظام في دفقات التيار الوجداني المباطن للتجربة والمتناغم دائماً مع إيقاع الوعي بالكتابة. وهذا يسفر عن خلاصة مركبة لشعره تختلف عن أشكال الغنائية المعهودة من قبل بحداثتها وكثافة متخيلها، ثم لا تلبث هذه الغنائية – كما سنرى – أن تختزل مقامات الشعر، وتكتسب من رحيقها الحيوي ونسغها الدرامي ما يجعلها غنائية رؤيوية، لا تعتصر في الشجن، ولا تستنفد في الحس الموسيقي، بل تمضي صوب تكوين عالم كلي، ليصبح كل نص جديد نافذة تشرب من ضوئه.

من البراءة إلى الخطر

ولد محمود درويش شعرياً عندما أبرز من خلف أسوار الاحتلال الصهيوني «بطاقة هويته»، فلفت أنظار العالم العربي، والغربي أيضاً، بجسارة موقفه وقدرته الفائقة على تشعيره. انبثق متفجراً عندما عثر على كيفية قوله. وكان الموقف نموذجياً يجمع بين العام والخاص، بين الفردي والقومي، وكانت جمالية التعبير عنه مبتكرة نسبياً، لا تقتصر على ما شرع في توظيفه الرواد الأوائل، بل امتزج به الطابع الدرامي الحيوي في صدق وبراءة. ومهما ضاق درويش فيما بعد بهذه

القصيدة التي قدمته للأدب العربي، وحاول التملص منها كما يضيق الرجل بملاحقة نوادر طفولته، فإن البداية منها تظل منطلقاً لازماً لرسم القسمات الأولى من خطواته الشعرية في عفويتها وعنفوانها. وهي تتميز ببنية بالغة التحديد في تنظيمها المقطعي، إذ تتألف من خمس حركات تعتمد لازمة افتتاحية موحدة تمثل مركز الثقل الدلالي في النص:

سجل!
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم سيأتي بعد صيف
فهل تغضب؟

ونستحضر شكل الموقف لنتعرف عن كثب على مدى انسجامه مع شكل التعبير. فالمتكلم / الشاعر عربي في دولة إسرائيل، يملي – فيما يبدو – بياناته على الموظف المسؤول / القارئ، ويخاطبه بصيغة الأمر، في متوالية تنتهي باستفهام، وبين الأمر والاستفهام تأتي البيانات الأولية المشكّلة للواقع الحسي الملموس بتطابق حرفي مدهش، بحيث تتحول أفعال الكلام إلى وقائع ذات قوام قانوني فعلي، وكثافة وجودية محددة. في مقابل تهويد الأرض والشعب، وطمس الهوية العربية لفلسطين يأتي هذا الصوت الآمر، ببراءته وصراحته دون تآمر، ليقول

للآخر المتسلط «سجل»، ليصوب سجلاته ويصحح تاريخه. والتسجيل كتابة موثقة بالحق والقانون، تتضمن فعل الأمر «اكتب»، وهو بدوره المقابل المباشر لفعل «اقرأ» ذي الشحنة الدينية والعاطفية العالية التوتر. وكما أن المتكلم شعب بصيغة المفرد، فإن المخاطب يشمل جميع القراء خلف صيغة الموظف المسؤول، أي أن الشاعر وقارئه «يسجلان» بدورهما مواقفهما في النص، بحيث تحتشد الإشارات المتقاطعة في اتجاهات عديدة دون أن يند منها شيء عن ضمير الخطاب. ومع وضوح دلالة هذا المطلع فإنه لا يقع في خطابية مبتذلة، حسبه أنه لا يتعامل مع القول، بل مع الكتابة. وما يريد أن يثبته يبدو كما لو كان حقيقة كونية: «أنا عربي»، والتفاصيل التي ترد عن رقم البطاقة وعدد الأطفال تمثل لفتة تمضي على نسق أسلوب نزار قباني في لمس الواقع الحسي بكلمات يسهل تأطيرها خارجياً. وقد أكد درويش وعيه واعترافه بهذا التأثير الذي غلب على بداياته بقوله «لقد خرجت من معطف نزار قباني». على أن استجابة حساسية درويش لتقنيات التعبير الحسي لم تكن تمثل درجة تقليدية من توظيف اللغة الشعرية يمكن أن تتوفر تلقائياً للشعراء المبتدئين، بل كانت تحقيقاً يتسم بالكفاءة والفعالية لخصوصية أسلوبية تقتضي مهارة كبيرة في نقل الحدس الشعري المتعين وتخريجه بهذا الشكل الجمالي. وذكر الأرقام بإشارتها الواقعية إلى طبيعة تكوين الأسرة العربية ومخالفتها للأسرة المعادية في حرب الهوية هو الذي يقود

إلى التحدي الخفي الماثل في السؤال الأخير: فهل تغضب؟ وهو تساؤل قد يذكرنا أيضاً بما كان يطرحه نزار قباني في تصويره لحروب الأفراد من الجنسين في قصائده الحوارية الأولى «حبلى» و«بدراهمي»، لكن درويش ينقله إلى مستوى آخر يمس العصب الوطني والقومي، ومن ثم فإنه يجعله لازمة ختامية يتم تكرارها أربع مرات في المقاطع الخمس، وسنرى الضرورة البنيوية التي أدت إلى حذفها في ذروة القصيدة، وأثر ذلك على المسار الدلالي للخطاب فيها.

سجل!
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح في محجر
وأطفالي ثمانية
أسلّ لهم رغيف الخبز ،
والأثواب والدفتر
من الصخر...
ولا أتوسل الصدقات من بابك
ولا أصغر
أمام بلاط أعتابك
فهل تغضب؟

يتكرر في هذا المقطع الثاني النموذج التعبيري والإيقاعي السابق نفسه، المطلع والمقطع وبينهما الجملة الوسطى التي تبسط نطاق العمل طبقاً للمعجم الأيديولوجي الذي كان الشاعر

ينتمي إليه في الحزب الشيوعي حينئذ. يتكرر عدد الأطفال نفسه، وهو الرقم ذاته لإخوة درويش في الواقع التاريخي. نلاحظ حساسية اختيار المفردات «أسلّ» توحي بمناخ الكدح والشقاء والمرض. كما أن كلمة الدفتر لا تشبع حاجة موسيقية في العبارة بتقفيتها مع المحجر فحسب، بل تستجيب لضرورة حياتية، فلقد حرم درويش من تنمية موهبته الباكرة في الرسم لعدم قدرته على الوفاء بمستلزماته من دفاتر وألوان. تكرار حروف العطف يخضع كما يقول علماء الأسلوب لسيطرة النسق الشفاهي في النظام الذي يضمن طول احتضان الذاكرة للنص وسهولة استرجاعه. التعبير في جملته يتأكد بطابعه الحسي المباشر. النفي المتكرر ما زال يحمل طابع الصياغة النزارية، والاستفهام الختامي المرجع يشعل جذوة الغضب في مستويات عدة إذ ينفخ في ريح الحقد الطبقي والقومي معاً. كان درويش يقترب هنا بحذر شديد من كلمات الهجاء والخطابية. لكن اقتصاد الصيغ وتوزيع العناصر الحسية والغنائية فيها سرعان ما يبعده عن هذا المجال. فهو يريد أن يكون أميناً للواقع دون أن يفقد حسه الشعري الصافي ووعيه التاريخي النافذ، لعله كان يصف هذا النهج الشعري حينئذ بقوله فيما بعد على الشاعر أن يتداخل مع الواقع، وينسق معه بكلمات متحررة من الهجاء والخطابة المباشرين. وأرى من أنقى ميزات شعر المقاومة عادة الصفاء الإنساني الشامل، إذ يتمتع بحساسية شديدة بالتاريخ، كجزء من تمسكه بجذور

عميقة تعينه على الصمود.

هذه الجذور على وجه التحديد هي التي ستكون محور المقطع الثالث الذي يطول أكثر من سابقيه، في تصاعد يمثل بداية الانعكاس في حركة الموجة الدلالية، عند بلوغ ذروة الاحتدام في الموقف المصوغ:

سجل!
أنا عربي
أنا اسم بلا لقب
صبور في بلاد كل ما فيها
يعيش بفورة الغضب.
جذوري..
قبل ميلاد الزمان رست
وقبل تفتح الحقب
وقبل السرو والزيتون
... وقبل ترعرع العشب
أبي.. من أسرة المحراث
لا من سادة نجب
وجدي كان فلاحاً
بلا حسب ولا نسب!
يعلمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتب
وبيتي كوخ ناطور

من الأعواد والقصب
فهل ترضيك منزلتي؟
أنا إسم بلا لقب!

ولأن بوسعنا أن نلمس جدلية الكلمات مع الواقع الحي هنا فلا مفر من استحضار عنصر هام في موقف درويش المُعاش الذي تشف به هذه العبارات. فقد ترتب على نزوحه طفلاً من قريته «البروة» وخروجه عاماً إلى لبنان خشية اعتباره متسللاً بعد عودته وفقدانه لحق الهوية والجنسية. وتفتح وعيه في حضن مناخ الحزب الثوري الذي أعطى له شرعية الحركة والتعبير. وأصبح الهاجس الأساسي في تجربته تجذير الحضور الإنساني والتاريخي المقتلع، فعمد إلى غرس أوتاده في الأرض باعتباره فلاحاً من أسرة المحراث واستمداد شموخه من الشمس. لا طبقاً للموقف الطبقي للبروليتاريا فحسب، وإنما تبعاً للحاجة الخصوصية إلى إثبات الذات وتأكيد أصالة الانتماء إلى عناصر الطبيعة قبل طبقات المجتمع، خصوصاً في وجه هذا المد الشعوبي الجديد المضاد للعروبة. ومن اللافت أن نشير هنا إلى اعتماده على الصيغ الجاهزة في التعبير كمظهر لهذا الانتماء القومي مثل «سادة نجب» و«حسب ونسب» مع مفارقة واضحة، إذ ترجع هذه العبارات لشاعر فارسي وقف في العصر العباسي ليقاوم الاضطهاد العنصري هو «مهيار الديلمي»، لكن الطريف عند درويش، والعصري معاً،

أنه يحوّر نبرة الفخر التقليدية إلى اتجاه معكوس في إشاراته إلى تواضع الأصل ونفي الحسب والنسب. ونلاحظ قيام صيغ القافية على وجه الخصوص بدور تعبيري متميز في هذا الصدد، إذ تؤكد مخالفته المضمون الدلالي للتراث الشعري وهي تستخدم صيغة منفية. فعندما يقول الشاعر المحدث «أنا عربي، أنا اسم بلا لقب» فهو يقلب شكل الفخر ويحيل همزة الوصل إلى قطع وهو يعلن انتماءه لحضارة زراعية مغروسة في الطين وعناصر الطبيعة، الأمر الذي يجعله أشد انسجاماً مع موقفه الأيديولوجي على المستوى الشخصي والقومي. كما أن هذه القافية البارزة قد عثرت على مرتكزها الغنائي وأشبعت حاجة ضبط المسافات الإيقاعية عند الإنشاد، وهذا ينقل الغضب من موقف محتمل للمخاطب يتجلى بالتساؤل إلى وضع معيشي فائر في بلاد كل ما فيها يموج بأسباب الغضب الثوري العارم. فلم يعد من الممكن للغضب المسند للمخاطب أن يظل في موقعه خاتمة مرضية للمقطع، بل انتقل - بحكم هذه القافية - إلى أن يكون مسنداً للمتكلم «غضبي» من دون التصريح به الآن، وظل مضمراً في بنية النص العميقة. وعندئذ انسحبت الجملة المحورية وتمركزت بعد السؤال، في إعادة ترتيب لحقائق الموقف الجديد، بحيث أصبحت هكذا فجأة:

فهل ترضيك منزلتي؟
أنا إسم بلا لقب!

وهنا نلاحظ أن التيار الإيقاعي هو الذي يقود دلالة المقطع ويتحكم في نظام الجمل، إذ لا معنى في واقع الأمر لسؤال المخاطب عما يرضيه في منزلة المتكلم، فليس الرضا هو ما يبحث عنه وما يريد أن يثبته ويؤكده، بل الحق والمشروعية. ولكن المقطع قد أصابه بعض اللين عند ختامه نتيجة محاولة تفادي النبرة الخطابية من ناحية، وتطويع الصياغة لتحويل الدلالة من ناحية أخرى، غير أن ثمة نبرة مأساوية شفيفة في انكسارها وإنسانيتها هي التي تضفي الشعرية على هذا اللين.

ويأتي المقطع الرابع – عقب ذلك – مسترداً عافيته الحسية، ومتوهجاً بطاقته التشكيلية ليتصاعد بحركة الدلالة منمياً أيديولوجيا الموقف بعد المنعطف التاريخي بتثبيت اللحظة الراهنة وتأسيس شرعيتها.

سجل!
أنا عربي
ولون الشعر... فحمي
ولون العين... بني
وميزاتي!
على رأسي عقال فوق كوفية
وكفي صلبة كالصخر
تخمش من يلامسها
وعنواني:

أنا من قرية منسية
شوارعها بلا أسماء
وكل رجالها في الحقل والمحجر
فهل تغضب؟

يطفو النص مرة أخرى ليجسد مشهد السطح بعد أن غاص مع جذور الأشياء. تسعف الشاعر ملكاته في الرسم بالكلمات بدقة كبيرة تتشاكل مع فرضية بطاقة الهوية التي تؤطر النص. يصبح تكرار المطلع – على إشباعه غير المبتذل – تنمية لهذه الهوية وتلقيماً لزادها القومي. تتجلى مخايل الشعرية الحسية بأصفى ملامحها في اللون والقسمات البارزة. تبرز القافية المزدوجة بالعناصر الفارقة: «فحمي / بني، كوفية / منسية». لا ننسى أن «صورة الكوفية» أصبحت – فيما بعد، ربما بفعل عوامل عديدة منها هذه القصيدة – سمة مميزة للتحدي في الشخصية الفلسطينية تثير مشكلات رمزية في التعامل مع الأعداء. يقوم ترجيع كلمة «المحجر» – بعد أن انضم الحقل لها منذ علق بها في المقطع الثالث – بنسج عناصر الغضب بالاتساق مع السياق الكلي، مع تحويل فاعليته، بما يجعل نبرة التساؤل تكتسب صيغة إنكارية متصاعدة. لقد نجح المتكلم في الحضور الذي يستعصي على التغييب. أفلح الشاعر – جمالياً – في تعيين كينونته وإثبات عنوانه باللون والإيقاع. لم تبقَ سوى المواجهة. إن المخاطب في فعل الغضب الأخير قد



أذن بالتحول إلى المتكلم ذاته. فكلما أمعن الخطاب في تحديد الذات وتعيين وجودها اكتسب السؤال الأخير درجة استنكارية أفدح، إذ لا مبرر على الإطلاق لأن يغضب أحد من مجرد وجود أحد آخر. الجدير بالغضب حينئذ هو من يرى أن كينونته تثير حنق الآخر المعتدي، مهما توارى في ظل النسيان والإهمال. من هنا فإن حركة الغضب، وهي عصب القصيدة الدلالي، قد انعكست حتى لتسند صراحة إلى المتكلم في نهاية هذا المقطع الدرامي الأخير:

سجل
أنا عربي
سلبتَ كروم أجدادي
وأرضاً كنتُ أفلحها
أنا وجميع أولادي
ولم تترك لنا... ولكل أحفادي
سوى هذي الصخور...
فهل ستأخذها
حكومتكم... كما قيلا؟!
إذن
سجل برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكره الناس
ولا أسطو على أحد

ولكني... إذا ما جعت
آكل لحم مغتصبي
حذار... حذار... من جوعي
ومن غضبي!!

كان التحول في الموقف يقتضي نقل مركز الصراع من الذات إلى العالم، من الهوية إلى الأرض التي تمثل البطاقة الجماعية للشخصية الفلسطينية، هنا يأتي دور المحاجة التاريخية والإنسانية. ويمثل الشاعر أمام الضمير العام ليكون آخر ما يسجله هو طبيعته البسيطة البريئة المسالمة، مع استدراك حتمي، فهذه الطبيعة من شأنها أن تنقلب به إلى وحش عندما يحرم من تحقيق شرطه الإنساني، من شأنها أن تحيله إلى آكل للحوم البشر المغتصبين له. ومن ثم فإن انقداح شرارة الغضب الأخيرة بإسنادها الصريح إلى المتكلم تجد أقوى تبرير إنساني وشعري لها. ليس هدفنا في مثل هذا السياق التحليلي التقني أن ننخرط في الحديث عن العلاقة بين الكلام والثورة، بين الشعر والواقع الخارجي، فهذا مبذول في كل الأدبيات السوسيولوجية المتداولة، لكننا بمناسبة هذه القصيدة / البطاقة نطرح سؤالاً عن مكمن الشعرية فيها على وجه التحديد. ونحسب أن مفهوم «هيدجر» الفلسفي هو الذي يسعفنا الآن لالتقاط ما هو جوهري فيها. فهو يرى أن الشعر هو الأساس الذي يسند التاريخ، ولذلك، فهو ليس مظهراً من



مظاهر الثقافة فحسب، وليس من باب أولى مجرد «تعبير» عن روح ثقافة ما. ومع أنه «تلك المشغلة التي هي أكثر المشاغل براءة، فإنه يعمل في اللغة، التي هي أخطر المقتنيات». الشعر عنده يتبدى للناس لعباً، ولكنه ليس كذلك، بل هو موقظ لظهور الحلم وما وراء الواقع، في مواجهة الواقع الصاخب الملموس الذي نعتقد أننا مطمئنون إليه. وقول الشاعر تأسيس، ليس فحسب على معنى البذل والعطاء الحر، بل كذلك على معنى أنه يرسي الوجود الإنساني على أساس متين، وكما يقول هولدرلن: «ولكن ما يبقى على الأرض إنما حققه الشعراء».

شعر درويش، خصوصاً في مثل هذه القصيدة، يمثل أكثر المشاغل براءة وأشدها خطورة في الآن ذاته. إنه يطمح بالفعل إلى تأسيس الكينونة، لا بمنطق الحجاج العقلي والتاريخي، ولكن بمنطق إيقاظ الحلم وتشعيرالموقف الثوري، وتسمية الأشياء بالكلمات العارية البسيطة، وما يحققه حينئذ لا يتمثل في مجرد التعبير عن القضية القومية، وإنما في خلق معادلها الشعري. ومن الطريف أن نشير إلى أن «فدوى طوقان – كما ذكرت في يومياتها المنشورة حديثاً – قد ألمحت بدورها بعد سنوات في إحدى قصائدها إلى أكل لحم مغتصبيها»، فثارت عليها ثائرة الصحافة الإسرائيلية والعالمية، بينما لم تثر قصيدة درويش من قبل هذه الاعتراضات. وأعتقد أن السبب يكمن في خلق السياق الملائم للجمع بين البراءة والخطورة

من خلال أوضاع التعبير على وجه الخصوص. إنها تأتي هنا باعتبارها ذروة لتحولات في أنساق اللغة وأشكال الغضب المسند إلى المخاطب بإلحاح لا يلبث أن يفضي إلى انقلابه تجاه المتكلم، وتأتي مشروطة بالشرط الإنساني الدفاعي الذي لا يسع أحداً إنكاره، ومقترنة بكل أنواع التحذير الحضاري المسبق. فالوحشية حينئذ لا تصبح شهوة فلسطينية، بقدر ما هي استجابة حتمية لوحشية الآخر المتشحة بشرعية الأمر الواقع. إنها البدائية التي تلتقي فيها البراءة بالخطورة عبر أساليب اللغة الشعرية الماكرة، حيث يصبح الشعر مظهر الوجود الحر ودفاعاً عن الكينونة الخلاقة.

الخروج إلى شكل آخر

يقول درويش في إحدى إجاباته الذكية، وهي أكثر مما يظن النقاد عادة «إنني أقوم بتنمية طاقتي الإبداعية المستقلة عن أسباب شهرتي، وبعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدمتني للناس، والتمرد على أشكالي القديمة بمحاولة التجديد المستمر للذات، وبتغيير وجودي المتآكل، وبتعميق جوهره الباقي. والخروج من شكل إلى آخر ليس عملية قفز تقطع الصلة بين «الآن» و«قبل قليل»، إنها عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أي شاعر. لا أدعي أنني أقفز، إنني أنمو ببطء، ولم أكتمل حتى الآن بشكلي الفني، ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي نهائياً».

وبالفعل ينتقل درويش بين أشكال الكتابة الشعرية بخطوات عريضة، وإن لم تكن مفاجئة. فهو شاعر تحولات تعبيرية كبرى، ولعل ما يضمن له الحفاظ على قاعدة الهوية الفنية إنما هو المدلول في شعره، التجربة الكلية المعبر عنها، وهي المهاد الأيديولوجي الوثير الذي ينام فوقه. لكنه مثلاً لم يلبث أن طرح وراءه غنائيته الأولى ذات الطابع الحسي، واعتنق أسلوب الدراما الحيوي، أخذ يكتب قصائد مطولة توظف تقنيات سردية مركبة تتجمع فيها خواص الشعر الحيوي والدرامي بدرجة كثافة تعبيرية عالية. وهي لم تكن غائبة تماماً عن بداياته. النموذج الذي نريد أن نتوقف عنده لجلاء هذا المظهر من تحولاته يرد في ديوان «حبيبتي تنهض من نومها» الصادر عام ١٩٧٠. وهو بعنوان «كتابة على ضوء بندقية»، ولعل استخدام كلمة الكتابة المناهضة لكلمة الشعر في المصطلح الأدبي العربي أن يكون إشارة خاطفة للاختلاف النوعي في المقروء، حتى يتوارى عن أفق انتظار المتلقي عالم الإيقاع الغنائي، لتحل محله صورة مخاتلة، توهم انتماءها للواقع النضالي، إذ إن هذه الكتابة تتم «على ضوء بندقية»، لقد اشتعلت الثورة الفلسطينية فيما بين أسلوب وآخر عند درويش، ووقع زلزال ١٩٦٧، وتفجر كل شيء في الداخل والخارج، في الحلم والقصيدة. وشرع محمود في أسفاره الكبرى بين الأمكنة والكلمات. لكن المفارقة الأساسية التي تنتظرنا هنا هي أن القصيدة قد فقدت مع الغنائية نضاليتها المباشرة،

نوع شعريتها المألوف. أخذت تجوس عبر دروب جديدة في الخيال الفلسطيني، انتقلت لتطل على الجانب الآخر، كما حاول الأدب الموضوعي من مسرح ورواية، أخذت تمارس حضوراً جديداً وفادحاً، هو الحضور في العدو. بعدما أصبحت «كل الأرض» تتكلم العبرية، وتهودت بقية الأسماء. تكمن حيوية النص الدرويشي هنا في حساسيته الجمالية لاختيار الملمح المعبر عن تحولات الحياة وترجمته في تقنيات الشعر، على القارئ العربي أن يعيش اغترابه ويشهد موقع أعدائه ويتأمل وجودهم الذي شغل ساحة وعيه وملأ الفضاء المحيط به:

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار
من الناحية الأخرى يمر العاشقون.
ونجوم السينما يبتسمون.
ألف إعلان يقول:
نحن لن نخرج من خارطة الأجداد.
لن نترك شبراً واحداً للاجئين.

هذه افتتاحية المشهد السينمائي قبل حركة الكاميرا والزمن. «شولميت» – اسم الفتاة العاشقة – يتم تداوله بصيغة الغائب، وهي الصيغة المثلى للسرد الشعري. وعلينا أن ننسى الآن مؤقتاً ما رسخه الشاعر في عالمه الرمزي السابق من التماهي الحر بين المحبوبة والوطن، بين المرأة والتراب، فقد «استقالت» القصيدة من صيغة المتكلم على حد تعبيره، وأخذت

تحدق النظر بوعي غير ذاهل في مفردات الحاضر كما تنطق بها أشياء العالم الخارجي، مع الحفاظ على دوالها ومدلولاتها. ولكي نتابع بناء الدلالة الشعرية وأدواتها في تمثيل هذا العالم يكفي أن نركز انتباهنا على «مدخل البار» باعتباره مكان الانتظار، وعلى بسمة نجوم السينما، الأمريكيين طبعاً، وهم يطلون برضا على المشهد، وعلى دنيا «ألف إعلان» التي تنتمي لعصر اليهود، وخصوصاً على كلمة «خارطة الأجداد» العبريين، فالأرض قد اختزلت إلى نموذج تخطيطي، وتم امتلاك الحدود، وتأكدت مشروعية الميراث الأسطوري بالأمر الواقع الذي تدعمه إرادة التشبث. عدد كبير من حقائق الحياة الخارجية يتعين على القارئ العربي أن يتجرعه في سطور قليلة حتى يتموقع في المشهد المضاد لكل مألوفه ومرغوبه.

شولميت انكسرت في ساعة الحائط
عشرين دقيقة
وقفت، وانتظرت صاحبها
في مدخل البار وما جاء إليها.
قال في مكتوبه أمس:
«لقد أحرزت يا شولا، وساماً وإجازة
احجزي مقعدنا السابق في البار،
أنا عطشان، يا شولا لكأس وشفة
فقد تنازلت عن الموت الذي يورثني المجد

لكي أحبو كطفل فوق رمل الأرصفة
ولكي أرقص في البار»
من الناحية الأخرى،
يمر الأصدقاء
عرفوا شولا على شاطئ عكا
قبل عامين، وكانوا
يأكلون الذرة الصفراء...
كانوا مسرعين
كعاصفير المساء...

بقدر ما تنمو حركة السرد في تقديم الحكاية بين وصف للموقف واسترجاع للتفاصيل وإدماج للمكتوب في الرسالة، يتم «تهجير الكلمات» من علاقاتها السابقة في شعر محمود درويش كي تنتقل إلى الجانب الآخر. نتوقف مثلاً عند التشبيه الأخير «كعصافير المساء» الذي طالما أشار إلى الشباب العربي حتى أصبح مركزاً لثقل الدلالي في عنوان ديوان سابق «العصافير تموت في الجليل». لا بأس الآن بانتقال الصورة وتبدل الرمز، بحيث يشير إلى أصدقاء شولا الذين يمرون بإيقاع يناسب وجودهم الكاسح «مسرعين»، ويظل الازدواج الدلالي في لون الذرة «الصفراء» الإشارة الوحيدة الخاطفة للحسرة «الصفراء» المتوازية في تلافيف الوصف، دون أن يسمح لها الخطاب بالبروز. غير أن شولا ذاتها «تنكسر» في



ساعة الحائط، والمعنى القريب لهذه الأمثولة المجازية أن بهجتها تنكمش و«خاطرها ينكسر» كلما طال انتظارها، لكن: هل هناك معنى آخر يتصل بما هو أعمق في علاقتها بالزمن؟ تتطلب قراءة هذا المستوى السردي الأول للقصيدة أن نرقب مدلول «شولا» في تحولاته. لقد أدمن الشاعر في جهازه التعبيري مزج المرأة للقصيدة بالوطن، فهل كف الآن عن هذا الإجراء؟ أم أن علينا أن ننتظر إلى نهاية النص كي نستشف تعددية المدلول؟

ما يمكن أن يلفتنا بشدة في هذا المقطع إنما هو هاتان الثنائيتان: «وسام وإجازة» في مقابل «كأس وشفة»، وهما يردان في خطاب الجندي سيمون إليها. ونلاحظ أنه خطاب برقي يحمل بلاغة مغايرة ومختزلة. يتضمن ثقافة أخرى تباين ما نعهده في الأساليب العربية، فالقطعة السردية تستحضره لنا الآن بلهجته الخاصة في التعبير. لو كان المتحدث عربياً لما مر على الوسام هكذا دون أن ينعته بعدة أوصاف بطولية جاهزة، ولما كان من الممكن أن يعطف عليه الإجازة بهذه السرعة والتساوي. وعندما يشرح رغائبه لمن يهواها لن يجرؤ على الجمع بينها وبين الكأس، لن يجرؤ على تسمية الشفة، بل وتنكيرها إشارة إلى أنه يبغي أية شفة، لها أو لغيرها. نجدنا هنا إزاء عالم الآخر كما تمثله لغته وطرائق تعبيره، وبوسعنا أن نقول إن طريقة افتقاد الأوصاف في هذه التركيبات تنتمي

إلى ما يسمى بالأسلوب الكتابي، بينما يعتبر تلازم النعوت العربية في صيغ تفرضها الذاكرة من بقايا الشفاهية المتأصلة في الوعي العربي، وأن جمع الخطاب الشعري هنا بين تلك الظاهرة، وبين الاعتماد الواضح على نمط العطف في السرد، يعد من قبيل الجمع بين الثقافتين في نسيج واحد على أساس شفاهية العطف ومجاراته لحركة التداعي في الذاكرة، الأمر الذي يؤذن بدرجة متنامية من التوتر الداخلي في التركيب اللغوي.

وقد انتبه بعض الباحثين الأسلوبيين إلى أن هناك عدداً من السمات الدالة في شعر محمود درويش، من أهمها خاصية «التقابل»، التي تتجلى في أسلوب القطع والانتقال، «حيث ينتقل الخطاب من معنى إلى آخر لا يرتبط به ارتباطاً مباشراً، في جمل صغيرة الحجم، متوازية لا متراكبة... إذ إن طبيعة العلاقات التركيبية لديه تقوم على أساس التقابل، وهو إما تقابل خارجي ينشأ من توالي الجمل الإسمية والجمل الفعلية، أو تقابل داخلي ينشأ بين جملتين من جنس واحد. ولهذا التقابل قيمته الأسلوبية الكبرى، لأنه يعكس تقابلاً بين صوت كان، صوت مقيد بزمان» كان الشاعر طرفاً فيه = الجملة الفعلية «ومعنى ثابت لا يتغير ولا يتقيد بزمان = الجملة الإسمية».

وأيا ما كانت مظاهر هذا التقابل في داخل تراكيب العبارات الشعرية فإن وظيفته الدلالية والجمالية تتمثل في تعدد

الأصوات وحركية التعبير، وهذه أبرز خواص السرد الشعري على مستوى التكوين اللغوي المباشر، حيث تؤدي إلى تعدد الفواعل وتشير إلى تباين عوالمهم المتصادمة، الأمر الذي يفضي بدوره إلى تجسيد المشهد وتقديمه لغوياً من زوايا عديدة. والتقابل في القطعة السابقة لا يقتصر على الثنائيات التي أشرنا إليها، فتعدد مستويات التعبير من وصف إلى خطاب متضمن ثم العودة لموقف الانتظار وتذكر المشاهد البعيدة، كل هذا يمثل انتقالات تصويرية عيانية.

شولميت انكسرت في ساعة الحائط خمسين دقيقة
وقفت وانتظرت صاحبها
شولميت استنشقت رائحة الخرّوب من بدلته
كان يأتي آخر الأسبوع كالطفل إليها
يتباهى بمدى الشوق الذي يحمله
قال لها: صحراء سينا أضافت سبباً
يجعله يسقط كالعصفور بين بلور نهديها
وقال:
ليتني أمتد كالشمس وكالرمل على جسمك
نصفي قاتل، والنصف مقتول
وزهر البرتقال
جيد في البيت والنزهة، والعيد الذي أطلبه
من فخذك الشائع في لحمي... مميت
في ميادين القتال.

لا يزال التكرار هو العلامة المقعطية البارزة في مطالع القصيدة عند درويش، تمتد رطانة «سيمون» في استرجاعات ذاكرة «شولميت وهي تنكس» في ساعة الحائط إثر خمسين دقيقة، لكن التكرار لا يؤدي وظيفة الغنا ئية في هذا السياق السردي المتلاحق، إذ يتألف من متواليات فعلية تمضي في الظاهر على نسق زمني واحد هو الماضي، بينما يشير نظامها إلى مستويات مختلفة في هذا النسق، فهناك فرق بين «وقفت» لحظة انتظارها عند مدخل البار، و«استنشقت» التي تحيل على زمن أبعد في الماضي، كلاهما يعتمد على صيغة الماضي البسيط – ليس لدينا سواها في العربية – لكننا ندرك أن الفعل الثاني لا بد أن يكون مركباً كي يشف عن سبقه الموغل في زمن الماضي «كانت قد استنشقت» قبل لحظة الإنتظار الراهنة في الماضي. لكن الأفدح من هذا التهجير في الصيغ والوصفات ما يحدث هنا من تهجير آخر دلالي، فرائحة الخرّوب من أهم روائح الشخصية الفلسطينية لارتباطها الحميم بالأرض، هكذا ترسخ لدينا أشعار درويش بالذات، وحتى كتاباته النثرية عن شجرة الخرّوب التي بقيت من قريته «البروة» واستعصت على التهويد في الواقع. إنه هنا ينقل رائحتها كي تعبق في ثياب الجندي اليهودي، على الأقل في أنف شولميت، وهذا ما يكاد يهز موقعها في جانب الأعداء، ويشدها ناحية دلالة أقرب إلى الرمز في إطلاقها.

تتوالى استرجاعات الذاكرة لدى شولميت عندما تسجل عودته إليها آخر الأسبوع، كالطفل – كما كان يقول نزار مضيفاً البراءة إلى عينيه – لكنه ينطق بمجازات وعبارات لم تعد نزارية، تشعل حقد المتلقي العربي. يقول لها كلاماً غير مفهوم من أن «صحراء سينا أضافت سبباً يجعله يسقط كالعصفور في بلور نهديها». ما علاقة صحراء سينا ببلور النهدين– هل يصعب علينا التوغل في باطن هؤلاء الأعداء– هل تتمدد له شولميت مثل «خارطة الأرض» تحته وتقوم هضاب سينا حينئذ بدور النهدين الذي يزقزق بينهما، فيسقط عليها – لا كسقوط الندى في الشعر العربي – وإنما كسقوط الشمس والرمل معاً. إنه يصف نشوته ببلاغته الغربية المكثفة عندما ينشطر من اللذة نصفين أحدهما قاتل والآخر مقتول، لكن العجيب من هذه الأوصاف هما هاتان الجملتان المترجمتان حرفياً «زهر البرتقال جيد» والعيد الذي أطلبه من فخذك... مميت، يتوغل الشاعر هنا في استبطان الخارج، واستنطاق عوالم شخوصه المتقابلة، ونقل لغتهم وإشاراتهم. إنه لم يعد يمتح من ذاكرة الشعرية العربية فحسب، بل ألقى روحه في زحام الشوارع العبرية والتقط طرفاً من رطانتها. إن النقلة الأسلوبية التي تحملنا إليها هذه القصيدة تجرب نمطاً من التعبير الحيوي المجانس لشروط إنتاجها. فهو تعبير يستمد قوته من توافقه اللغوي خصوصاً مع الواقع الجديد، ومن قدرته على تمثيله.

كان درويش واعياً تماماً بهذه النقلة في طريقة تخريج شعره، فهو يقول في رسائله الشيقة إلى قرينه ومرآة روحه سميح القاسم عن الشعر: الشعر - كما تعلم يا صاحبي - لا يأتي من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر، لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، في حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره. لهذا نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم. ويصبح في وسع ورقة مريضة تسقط من شجرة، أن تحرك الإيقاع الساكن، ويصير في وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص وتقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه، ليطل على عجوز يجلس على مقعد الحديقة أو على أنقاض المخيم، ليرى إلى أين أوصلته أمه حين دربته على المشي منذ سبعين عاماً... لقد راقبت نفسي مراراً دون أن أعثر على قانون عام للكتابة، ولكنني لاحظت أنني لا أكتب إلا تحت تأثير التوتر العالي كما يقولون، لا أعني بهذا التوتر ارتفاع شحنات الحساسية إلى مستوى يقارب الانفجار، كما هو معروف، بل أعني أنني لا أكتب إلا في الزحام... حيث الخارج يجنح إلى الداخل، والداخل يجنح نحو الخارج، وعلى سياج التقائهما تنمو وردة السياج الشعرية فيكونان مجازاً ليرقص الشعر رقصته. هذا الوصف المسنون لطبيعة التوتر الإبداعي، وارتباطه بجذره الجوهري المتمثل في امتلاء الشاعر بمشاهد الحياة، ونسغ الواقع وصور الوجود، باعتبارها الرصيد الأساسي لصناعة الشعر وامتلاك مبادرته الإيقاعية، يكشف

عن البؤرة المستقطبة للشعر التعبيري كله، عندما يتمثل في جدلية خلاقة بين الخارج والداخل، تحفظ توازن الإيقاع الدلالي والرمزي معاً، أما محاولة تغييب الخارج، أو تضخيم الداخل فإنها تجنح بالشعر إلى التجريد، مثلما تقوده المحاولة المضادة لتقليص الذات إلى الخطابة واللغو الفارغ.

شولميت مازلت تنتظر

لكن شولميت ما زالت تنتظر في القصيدة، وتسترجع بجرأتها المعهودة مشاهد أكثر شبقاً واحتمالاً للتأويلات الرمزية في الآن ذاته:

وأحست كفه تفترس الخصر،
فصاحت: لست في الجبهة...
قال: مهنتي!
قالت له: لكنني صاحبتك
قال: من يحترف القتل هناك
يقتل الحب هنا
وارتمى في حضنها اللاهث موسيقى
وغنّى لغيوم فوق أشجار أريحا...
يا أريحا! أنت في الحلم وفي اليقظة ضدان
وفي الحلم وفي اليقظة حاربت هناك
وأنا بينهما مزقت توراتي

وعذبت المسيحا...
يا أريحا أوقفي شمسك... إنا قادمون
نوقف الريح على حد السكاكين
إذا شئنا، وندعوك إلى مائدة القائد ،
إنا قادمون

تسفر القصيدة عن وجه آخر في هذا المقطع التوراتي العالي في توتره، والمختلف في شعريته. بدأ شبقياً في ذاكرة شولميت، ولكن عاشقها سرعان ما قتل الحب رمزياً وأخذ يغني للغيوم والأحلام، اعترف بخطاياه التاريخية، واستدعى ريح أريحا على مائدة القائد الحربي وهو يردد نشيد القدوم الذي طالما تغنى به الآخرون.

لكن الذي نود أن نرقبه بعناية هنا هو تنقلات الدلالة في القصيدة، هو التحول الفعلي لجسد شولميت / شولا التوراتية الفاتنة إلى الخارطة الفلسطينية، بخصرها الكرملي وفخذها عند البحر الميت وأحراشها عند أريحا. وإذا كان لنا أن نعتبر نثر درويش مكملاً لشعره، إذ يصوغان معاً بنية تخييلية متماسكة، وهي بنية ولدت في رحم الشعر العربي، لكنها ما لبثت أن صنعت رموزها الدافقة بحياتها الخاصة، والمترعة بدراميتها القومية / الكونية، فسوف نرى أنه يستخدم مفردات الجنس كغلاف خارجي لحالات الوجد والعشق، على الطريقة الصوفية في استعارة أبنية التعبير الغزلي الحسي مع تحويل



المدلولات، التقنية الصوفية نفسها يسقطها درويش هنا على المسألة المصيرية، لكنه قد اهتدى إليها – فيما يبدو – بخياله النشط وثقافته التوراتية في دنيا الجوار، وربما لعب النقد دوراً كبيراً في تنبيهه لهذا الجانب وحفزه على استثماره .

لنتأمل هذه الفقرة الموازية من نثره الجميل لما شهدناه في المقطوعة السابقة: احفظوا هذه الأماكن لنتعرف على واحدة من أجمل خرائط العالم: إن الرقصة الجنسية التي يمارسها البحر الأبيض مع خاصرة جبل الكرمل، في الوسط، تنتهي بولادة بحيرة طبريا في الشمال. وهناك بحر سموه البحر الميت، لأنه ينبغي أن يموت شيء في هذه الجنة كي لا تصبح الحياة مملة. ومن شدة ما ازدحم الجليل الأعلى بالغابات؛ كان لا بد أن تبرهن القدس على أن الصخور قادرة على امتلاك حيوية اللغة. هذا هو وطني.

وربما وجدنا في هذه الفقرة شبهاً بارزاً بجمال حمدان، عندما يزاوج بين عبقرية المكان – على حد تعبيره – وشعرية اللغة، عندما يجعل للخرائط ألسنة بليغة. لكن المميز عند درويش هو تحول هذا الوهم الكوني العظيم إلى تيار شعري مفعم بالحيوية والنضرة. تجسيد الانطباع على تضاريس الكلمات، وأحسب أن مصدره الحقيقي، وربما كان مصدر حمدان أيضاً، يكمن في أدب التوراة، ونشيد الإنشاد على وجه التحديد، فإذا قرأنا في الإصحاحين السادس والسابع عثرنا

على «شولميت» بعينها، ولاحظنا أنها الاسم الوحيد الذي يذكر صراحة بين ملكات وسراري سليمان. يخاطبها قائلاً: أنت جميلة يا حبيبتي كقرصة حسنة، كأورشليم مرهبة، كجيش بألوية. حولي عينيك فإنهما قد غلبتاني. شعرك كقطيع المعز الرابض في جلعاد. أسنانك كقطيع نعاج صادرة من الغسل... كفلقة رمانة خدك تحت نقابك. هن ستون ملكة وثمانون سرية وعذارى بلا عدد. واحدة هي حمامتي، كاملتي، الوحيدة لأمها هي، عقيلة والدتها هي، رأتها البنات فطوبنها... ماذا ترون في شولميت مثل رقص صفين. ما أجمل رجليك بالنعلين يا بنت الكريم. دوائر فخذيك مثل الحلي صنعة يدي صناع. سرتك كأس مدورة لا يعوزها شراب ممزوج.بطنك صبرة حنطة مسيجة بالسوسن. ثدياك كخشفتين توأمين ظبية. عنقك كبرج من عاج. أنفك كبرج لبنان الناظر إلى دمشق، رأسك عليك مثل الكرمل. لقد أطلنا في اقتباس هذا النص لأنه يشير إلى أحد أهم مصادر الشعر العربي المعاصر منذ السياب حتى درويش، ويكفي الآن أن نتأمل طريقة التجسيد التوراتية للخارطة لنتأكد من هذا التناظر الأسلوبي مع شعر درويش ونثره معاً.

أما شولميت التي أصبحت في الصوفية المسيحية رمزاً للنفس البشرية المتطلعة لسكنى الرب، الهائمة في البراري، تتعرض للمطاردة وهي مولهة به، فماذا فعل بها شاعرنا؟ أجلسها في بار تنتظر صديقها، وتتذكر بدورها دوائر فخذيها

وهي تستعرض تاريخها بين عاشقيها، وتسترجع موقفها المحتدم في الاختيار بين القاتل والمقتول، وهي تتلظى شهوة على حافة عالميهما. لن نتوقف عند مشكلة أريحا في نص درويش، وهي الأرض الملعونة في التوراة والنبوءات المتحققة فيها، لأن هذا ينحرف بنا على طريق السياسة ومزالقها ويبعد عن بؤرة الشعر، خصوصاً عن مراقبة الصياغات اللغوية وهي تتشكل في عبارات حيوية. بوسعنا أن نعتبر المشهد التوراتي منبع نص درويش الذي يحاوره ويتجاوزه. إذ إن القصيدة لا تقع في أسر نشيد الإنشاد، بل تنشطر إلى لغة السينما المعاصرة وسرديات الحياة الساخنة. لا يفتن درويش بالكنز القديم ولا ينساق في تياره، بل يقاومه بجسارة لغوية وشعرية، يخلق أسطورته العصرية في شخصية شولميت الوجودية الجديدة، المنبثقة عن الملكة الهاربة إلى الرب، فكيف يقوم بترميزها؟:

وأحست يده تشرب كفيها. وقال
عندما كان الندى يغسل وجهين بعيدين
عن الضوء: أنا المقتول والقاتل
لكن الجريدة
وطقوس الاحتفال
تقتضي أن أسجن الكذبة في الصدر،
وفي عينيك، يا شولا، وأن أمسح رشاشي بمسحوق عقيدة!
أغمضي عينيك، لن أقوى على رؤية عشرين ضحية

فيهما تستيقظ الآن، وقد كنت بعيدة
لم أفكر بك.. لم أخجل من الصمت الذي يولد في ظل
العيون العسلية
وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق
إلا البندقية!

هذا الانشطار الدرامي في الشخصية الصهيونية، يجعله يهتف بشولا أن تغمض عينيها تماماً كما رأينا في النشيد القديم، لكنه هناك كان أسير الحب والجمال، أما هنا فهو نهب لطاغوت الحرب والشعور بالذنب، كما يجعله يعترف بتزييف الآلة العسكرية وهي تمسح رشاشها بمسحوق عقيدة، بينما يحصد العيون التي كانت في الماضي مبعث الحياة وسحرها النبيل.

وتمضي مقاطع القصيدة التالية متوغلة في داخل شولميت وهي تسأل صاحبها عن موعد الخروج من هذا المأزق الوجودي الذي تطلق عليه تسمية الحصار - وهي ذات دلالة خاصة في شعر درويش للتعبير عن موقفه، تنقلب هنا لتشير إلى تبادل الأدوار عندما تصف أعداءه - فيتهرب من إجابتها ويبكي في فرح ونشيج الجسدين. تستسلم للذكريات وهي ترى الفتيات في المرقص قد أصابهن الدوار بين أحضان الشباب المتعبين، ترمق إعلانات وزير الأمن عن اجتثاث الفدائيين، ووعده لمن يموت من جنوده بالمجد ورايات الوطن، تكتشف

أن أغاني الحرب لا تصل بينها وبين صاحبها عندما يصير طفلاً في تابوته – لقد تقمصت دور الأم – ولن يعيده إليها بعدما يصبح خبراً في الصفحة الأولى سرعان، ما ينساه رجال الجنرال.

يتأكد لشولميت اكتشاف الفراغ والقطيعة بينها وبين هذا العالم الغارق في لذة النشوة وسراب النصر، عندئذ تستحضر النقيض:

فجأة عادت بها الذكرى
إلى لذتها الأولى، إلى دنيا غريبة
صدقت ما قاله محمود لها قبل سنين
– كان محمود صديقاً طيب القلب،
خجولاً كان، لا يطلب منها
غير أن تفهم أن اللاجئين
أمة تشعر بالبرد
وبالشوق إلى أرض سليبة.
وحبيباً صار فيما بعد،
لكن الشبابيك التي يفتحها
في آخر الليل.. رهيبة
كان لا يغضبها، لكنه كان يقول
كلمات توقع المنطق في الفخ
إذا سرت إلى آخرها

ضقت ذرعاً بالأساطير التي تعبدها
وتمزقت حياء، من نواطير الحقول...
صدقت ما قال محمود لها قبل سنين
عندما عانقها في المرة الأولى بكت
من لذة الحب.. ومن جيرانها.
كل قومياتنا قشرة موز،
فكرت يوماً على ساعده،
وأتى سيمون يحميها من الحب القديم
ومن الكفر بقوميتها
كان محمود سجيناً يومها
كانت الرملة فردوساً له.. كانت جحيم
كانت الرقصة تغريها بأن تهلك في
الإيقاع،
أن تنعس، فيما بعد، في صدر رحيم
سكر الإيقاع، كانت وحدها في البار
لا يعرفها إلا النّدم
وأتى سيمون يدعوها إلى الرقص فلبت
كان جندياً وسيم
كان يحميها من الوحدة في البار،
ويحميها من الحب القديم
ومن الكفر بقوميتها..

للسرد لغته وخواصه التعبيرية في تتابع أفعال الكينونة وتوالي المشاهد. وهي تكشف دينامية المواقف المعروضة، وتجسد لحظات الصراع الدرامي في داخل الشخوص عندما لا يبقى في وعيها سوى تلك الومضات المثيرة.

شولميت حينما تتذكر حبها الأول تسميه «لذتها الأولى»، هكذا تحضر في اللغة بكثافتها الوجودية. تستدعي صديقها الأقدم، العربي، محمود. لا يتفادى الشاعر وهم التماهي معه، بل يكاد يعمد لإثارته ليعزز تلقائية الموقف ومصداقيته. يقدم لنفسه صورة ذاتية كنموذج شخصي وقومي، فهو طيب القلب وخجول، من أمة «تشعر بالبرد» وهي تدخل حمى الثورة وهو في ذروة وصاله الحميم مع عشيقته يقول لها أشياء « توقع المنطق في الفخ» فتصدقه وتبكي، تكتشف إنسانيتها التي تغطيها «قشرة المون» القومية في اللحظة التي تخصف عنها ورق الجنة مثل أمها حواء. وتتوالى أفعال الكينونة الماضية، عندما يدخل «سيمون» حياتها ذات مساء لينقذها من وحدة البار ومن الكفر بقوميتها، وتقع فريسة تصادم العالمين، ويشتعل على امتداد جسدها وروحها صراع التاريخ. لم يكن درويش بحاجة إلى استعارة أي تقنيات درامية كي يجسد هذا الموقف، حسبه أن يحكي طرفاً من السيرة التي يمكن أن تكون سيرته الذاتية، أو سيرة أحد أصدقائه المقربين مع إدخال الطرف الآخر إنسانياً فقط، حسبه أن يمد يده إلى جمرة الحياة حوله وينفخ فيها شيئاً من روح فنه حتى تتوهج بكل

مأساويتها في كلمات. لكن الشعر لا يتأتى هكذا ببساطة، عليه حينئذ أن يصطنع أدوات القص في تنظيم الأزمنة، وتكوين الجمل وتكثيف اللحظات عند إدراج المتواليات اللغوية في أنساق موسيقية، عليه أن يروي الأحداث بطرق فنية تكتسب فيها قوامها العضوي وشفافيتها الدلالية، عليه أن يعرف كيف تتشاجر الأصوات بإيقاع يؤدي جمالياً إلى صحة التمثيل الشعري، وضبط الإيقاع الدرامي مع موسيقى التعبير.

وعى درويش نظرياً كل هذه الضرورات، وكان يشير – فيما يبدو – إلى تصميم مخطط على الاستجابة لها عندما قال: لم أعد أعبّر عن اللحظة السياسية الفلسطينية، بل عن إنسانية الفلسطينيين، وانتقلت بالتالي من النمط إلى الإنسان، أي أنني أطرد من صياغتي الخطاب السياسي البطولي وأتعمق في تراجيديا الشرط الإنساني للفلسطيني، وفي جمالية هذه التراجيدية . وكان النقاد قد لاحظوا بروز العرق الدرامي بشكل مبكر في خطابه الشعري، عن طريق الحوار وتعدد الأصوات، وتوقع بعضهم منه أن يكتب المسرحية الشعرية، ونقل عنه قوله منذ مطلع السبعينيات «إنني مشبع بالرغبة في كتابة مسرحية شعرية». لكن هذا لم يحدث. سرعان ما ارتاح درويش لوصف آخر لأشعاره، يعفيه من مشقة خلق أعمال درامية كبرى، تتطلب شروط إنتاج مغايرة على الصعيد الشخصي والاجتماعي، بقدر ما تقتضي مكاناً مستقراً وجمهوراً متماسكاً

وتقاليد فنية، تستلزم من الكاتب تعمقاً لأصول الفن الدرامي، وتتلمذاً على كبار مبدعيه بالترجمة من اللغات العالمية، وتبنياً لمشروع ثقافي طموح في بنية الأدب العربي، ولم يكن ذلك متاحاً من الوجهة العملية لدرويش، إذ كان يكتب دائماً – على حدة تعبيره – وهو في درجة الغليان: إنني أكتب لأكون حاضراً. وإن هذا الإلحاح إلى الحضور توق حيوي للتجانس مع الحضور الإنساني الشامل، ومع الحياة ذاتها... إننا نكتب في درجة الغليان، نواصل محاولة الحضور إلى الأرض، ومنها يتبلور المحتوى الأساسي لآدابنا الحديثة... إنه أدب محاولة الحضور الذي يأخذ شكل المقاومة... الحضور في المكان المحدد. ومن ثم فإن الصفة التي تتحقق له حينئذ وترضي طموحه الشعري دون حاجة لدرامية المسرح هي الملحمية: ما زلت أحث الواقع بكل ما فيه من مفارقات وتناقضات وعبث، وأصر على الغناء الذي لا يشبه الغنائية المعروفة. لقد أراحني «يانيس ريتسوس» حين وصف شعري بأنه ملحمي غنائي، أو غنائية ملحمية، ومن الطريف أن نتذكر تعلق السياب بدوره بخاصية الملحمية هذه، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة تمثلهما لكيفيات الامتداد الأسطوري لمثالية القيم والمشروعات المحبطة الكبرى من ناحية، والاحتدام البطولي لمغامرة خوضها على المستوى الفردي من ناحية أخرى، عندما يتراءى للشاعر أن ما يمسك بجوهر إبداعه، ويضمن طول نفسه ويصله بأعماق أصلاب قومه لا بد أن يكون ملحمياً.

لكن درويش كان أكثر امتلاكاً لأدوات الدراما لو أتاحت له الظروف الموضوعية كتابتها، لو لم تفتنه الحداثة التجريدية وتستقطب طاقته، كي تصب في تكسير الأبنية التعبيرية واختراق أنظمتها. فقصيدة «شولميت» التي نحن بصددها نموذج قوي لذلك، إنها دراما مصغرة يمكن مسرحتها تحدث في نفس فتاة يهودية تنتظر صديقها الذي لا يأتي، ويدور رأسها بعشرات المشاهد والتقاطعات المحتدمة، تلتقط العالم المحيط بها بحساسية متوترة، حتى تبلغ درجة الذهول من شدة الوعي بواقعها وما يعتمل في باطنه. أما المقطع الأخير فلا يفتعل أي خروج فني من مأزق حيوي متفاقم:

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل
البار القديم
شولميت انكسرت في ساعة الحائط
ساعات...
وضاعت في شريط الأزمنة
شولميت انتظرت سيمون – لا بأس إذن
فليأت محمود.. أنا انتظر الليلة عشرين سنة
كل أزهارك كانت دعوة للانتظار
ويداك الآن تلتفان حولي
مثل نهرين من الحنطة والشوك وعيناك حصار
وأنا أمتد من مدخل هذا البار

حتى علم الدولة، حقلاً من شفاه دموية:
اين سيمون ومحمود؟
من الناحية الأخرى
زهور حجرية
ويمر الحارس الليلي
والإسفلت ليل آخر
يشرب أضواء المصابيح
ولا تلمع إلا بندقية

يحتدم الإيقاع الغنائي هنا بالتكرار المتصاعد للمطلع، فمدخل البار قد أصبح «قديماً»، واستمر الانكسار في الحائط النفسي «ساعات»، واستوى في عينيها كل من سيمون ومحمود، وأطبق عليها الحصار في غياب الرجلين، «تشيأت» الطبيعة بتحجر الزهور، وسقط ظل الشرطي ليكمل انطباق الليل على المشهد، وليجعل بريق الأمل الوحيد المفضي إلى أفق المستقبل بريق البندقية!

فإذا كان لنا في هذه القراءة أن نعيد طرح السؤال الأول عن المرموز له بشخصية شولميت، وتفادينا أحادية الدلالة التي تقتل الشعر بدعوى وضوح الفهم، كان بوسعنا أن نرى فيها عديداً من الدلالات المتفاوتة في القرب والبعد والتشابك، من الفتاة اليهودية التوراتية العاشقة التي تلمع حقيقتها الإنسانية المطموسة والمخدوعة، إلى الأرض الحائرة بين

رجلين لكل منهما في الاعتماد على قوة الحق أو قوة الأمر الواقع، إلى المأزق التراجيدي الذي يستعصي على الانفراج بغير أداة الموت وهو يزعم صناعة الحياة، إلى غير ذلك مما يمكن أن تسفر عنه إعادة ترتيب معطيات الترميز والتشفير في النص، وربما كان إرجاء المعنى هكذا غير مريح للقارئ، لكنه أكثر صدقاً في تمثيل دراما الانتظار، كما أن الامتداد التوراتي لشخصية شولميت، وربما لاسم سيمون «شمعون» أيضاً، ولعنصر «أريحا» المكثف، قد ظل خلفية محتملة تضفي مسحة تعبيرية ذات نكهة خاصة على القصيدة، ليس من الضروري أن يكون الشاعر واعياً بها. لكن يظل مبعث القلق في هذه الدراما، أنها وهي توغل في تمثيل الحياة الباطنية غير قابلة للإخراج الواقعي على خشبة المسرح، فليس هناك جمهور عربي أو عبري يطيق تعليق الحل لغير صالحه.

انبهام الرؤيا وتشذر التعبير

كانت لا معقولية الواقع المعيش في التجربة التاريخية هي مدخل درويش للحداثة التعبيرية، وهي وسيلته في الآن للانتقال من نصاعة الرؤية الحسية والحيوية إلى انبهام الرؤيا الشعرية. وقد شعر النقاد بشكل متواتر أن نموذج درويش الشعري، أضحى يمثل حالة فائقة في كثافتها وتركيزها المختزل، لأهم التحولات الأسلوبية في التجربة العربية المعاصرة، فهو الذي دخل الميدان وهو ينشد:

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب
كل قارئ...
فإذا لم يشرب الناس أناشيدك شرب
قل: أنا وحدي خاطئ...

ثم لم يلبث أن عب من كؤوس الشعر حتى أترع، وأطلق من غناء الروح ما أوجع وأمتع، فأخذ يجرب أفانين القول ويتقلب في أحضان الأساليب العديدة، موظفاً على طريقته الخاصة، الحس اللغوي والثقافي للمجتمع العربي والعبري، مستنداً مرة على حائط المتنبي الذي كان يركب الريح، ومرة أخرى على آثار الأندلسيين بعد تعصير تباريحهم «وأسبنتها»، مراوحاً بين أيديولوجيات عديدة تنتقل به من الوعد إلى الخيبة، حتى أدرك بتجربته الذاتية أن قصارى ثورته أن يتغير شعرياً حتى يبلغ منطقة الرؤيا: لا أكتب شعراً لأغير الواقع، ولكن الواقع أرغمني على الكتابة، استعبدني من شدة ما أذلني، من كثرة ما كان واقعاً وقعت فيه، ولكن هذه العبودية تمنحني الحرية. فحين كتبت وجدته يختلف عن نقيضه، ولكن نقيضه ليس إلا هو متحولاً، هذه هي علاقتي بمعادلة الواقع التي استخرج منها حريتي من جهة، وقابلية الواقع للتحرر والتغيير من جهة أخرى.

عند هذه النقطة لا يمكن أن تكون درجة المقروئية ووضوح الفهم هما معيار المصداقية الشعرية، ولا أن تكون بساطة

التعبير هي أداة تخليق الرؤيا، وإعادة صياغة العالم بالحلم المستحيل، والدفق الإنساني الذي يمسك بجوهر الوجود الهارب، في تشظي الكلمات وتقاطع الصور والأوضاع. وإذا كان الشعراء المحدثون قد أطلقوا كلمة الصوفي «النفري» شعاراً لهم، كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة فإن الفهم النقدي لها يتجاوز مفهوم ضيق العبارة، بحيث يتعين أن تشير فحسب إلى العبارة غير الشعرية، العبارة اللغوية المعتادة هي التي تضيق وتنكسر، أما العبارة الشعرية فهي سحر اللغة وكيمياؤها، لا يمكن أن تستنفد حيلها وإمكاناتها في خلق أوضاع تعبيرية ورمزية متجددة، لو ضاقت فعلاً لمات الشعر بتقلص مقتنياته وتقنياته. لغة الشعر إذن كثيراً ما تمزق وتسخر وتتجاوز ضيق العبارة التواصلية، عندما تعيش فضاءها الحر بما لا تستنفده جميع الكشوف الجمالية، فهو فضاء يمتد في المستقبل وطاقة المجهول فيه، حيث تجد الرؤيا دائماً لدى المبدعين ما تحقق به وفيه، إنها في حقيقة الأمر لا تولد ثم تبحث عن قماط العبارة كما يفهم عادة، بل تتخلق في رحم اللغة ذاتها.

بهذا المفهوم لابد أن نكف عن اعتبار الإبهام مجرد مأزق في التعبير، أو نكسة في مسار الشعرية كما يتوهم الأيديولوجيون السذج. بل إنه شيء كامن في جذور الشعر، ومرتبط عضوياً بطبيعته التي تجهد في تكوين عمليات تشفير جديدة كلما احترقت بضوء التكرار عملياته السابقة، هكذا يؤكد

علماء اللسانيات منذ منتصف القرن الماضي على أقل تقدير، فجاكوبسون مثلا يرى أن الإبهام ملمح لازم للشعر، ويكرر مع إمبسون أن مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها، وليست الرسالة هي التي تصبح وحدها غامضة فحسب، وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضاً. فبالإضافة إلى الكاتب والقارئ هناك «أنا» البطل الغنائي، أو «أنا» السارد الوهمي، وهناك «أنت» و«أنتم» المخاطب الذي تفترضه المونولوجات الدرامية والتضرعات والرسائل. إن هيمنة الوظيفة الشعرية / الجمالية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة. ويناسب الرسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومتلق مزدوج وأيضا إحالة مزدوجة.

على أن شعر الرؤيا هو الذي يملك باقتدار تخصيب هذا الازدواج، فهو الذي يضرب عند الجذور، في تلك المنطقة التي تتركب في باطنها العبارات أنساقاً لم تفترع من قبل. هو الذي يجمع جدلياً بين أطراف المفارقة البديهة، انحرافاً جلياً في الإسناد يبلغ بدرجة النحوية إلى أدنى مستوياتها، مع التماسك المتنتظم في البنية النحوية المرجعة، فيما يتكئ على قاعدة إيقاعية بارزة.

سنختار من بين إمكانات عديدة نموذجاً من أحد دواوين درويش الأخيرة، التي اختلّت فيها قواعد الدلالة المألوفة لتقوم مقامها تركيبات الشظايا التعبيرية، واختفت أنماط السرد

الخطي والدراما المحتدمة على السطح، وقامت قيامة اللغة في ذاتها، ولولا نصوع التجربة الحيوية التي ينبعث منها الشاعر، لانتقلت هذه الإحالات التعبيرية به إلى منطقة التجريد ونسفت أساسه التعبيري كله، لولا أن قارئه يعرف بطانته الأيديولوجية وينظر إليه دائماً بأثر رجعي يستثير ذاكرته المتراكمة، لولا أنه اشترك معه في متابعة صناعة هذا الوجه الأخير من عالمه الشعري، المفعم بكل خيبات الواقع وانكسار جمالياته، وتطلع معه إلى تجاوزه حتى أصبح متواطئاً في هذه التحولات، لما استطاع أن يتابع تحليق رؤيته على سطح جارح من مرايا متناثرة وشظايا لم تكتمل، وإشارات في طور التكوين والابتسار. إذ تظل هناك دائماً عند قارئ درويش المدرك وغير المدرك بوضوح كافٍ، خلفية مؤنسة في ليل المعنى ووحشة التأويل وفراغ الفهم، هي التي تسعفنا في فك شفرة رموزه وربط شتات بنيته الغائبة. وبهذا فإن ما أدى إلى التفكيك والنقض على المستوى اللغوي والنصي هو الذي يفضي بدوره إلى التحام خيوط الرؤيا وتشابك نسيجها في التحليل الأخير للقراءة الممعنة.

النص الذي أخذناه يأتي بعد سرحان وأحمد الزعتر وغيرهما من المطولات التي حظيت باهتمام تحليلي وافٍ، فهو من ديوان «أرى ما أريد» الصادر عام ١٩٩٠، وهو نموذج طريف من الرباعيات التي يجرب فيها درويش شكلاً مقطعياً

كلاسيكياً، بعد أن جرب في مجموعاته السابقة أنماطاً ثرية من النظم المقطعية، بأعداد ومساحات مختلفة تستحق التأمل والتحليل في سياق خاص. وبناء الرباعيات في الشعرية العربية يرتبط، كما هو معروف، بتجربة الخيام التي تتوارى بعيداً عن ذاكرة النص هنا، إذ يحفر مساره المستقل، ويشرع في تقطير اختلاجاته الحميمة بأسلوبه الخاص:

أرى ما أريد من الحقل.. إني أرى
جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني:
هذا السراب يؤدي إلى النهوند
هذا السكون يؤدي إلى اللازورد.

أمران هنا يقومان بهيئة المشهد للرؤيا الشعرية الخالصة، أولهما تعلق فعل الرؤية بالإرادة، ما أريد، لا بعملية الإبصار ذاتها. يتعزز ذلك بأن هذا النوع من الرؤية لا يتم صراحة إلا عند إغماض العينين. والثاني يتمثل في تداخل الحواس وتجاذب معطياتها على النمط السريالي. فما هو بصري يقود إلى المسموع، وانعدام الحركة تتولد منه أنصع الألوان. يأتي ذلك من علاقة السراب بأنغام النهوند، وارتباط السكون بألوان اللازورد.

على أن توهّج الرؤيا وتفجّرها لا يتم آلياً بمجرد هذه التهيئة التعبيرية، بل يتطلب شرطاً لازماً هو أن تكون العناصر الدالة في الخطاب الشعري، قد تم تحضيرها لدى المبدع والمتلقي في

فترة حضانة سابقة وكافية، أي بحيث يكون للكلمات تاريخ رمزي عميق في سياق الخطاب الشعري الكامل للمبدع. وتكون صلة المتلقي بها، ومعاشرته لازدواج معانيها قد اختمرت وتعتقت. فالعناصر الفاعلة في مطلع هذه القصيدة، وهي حقل القمح واللازورد «الأزرق» لها طبقات عديدة من الدلالة تراكمت لدى قراء درويش، خلال تنامي حساسيتهم بتعاظم جهازه الترميزي، الأمر الذي يجعلنا نؤثر عدم المبادرة بتحديد مدلولاتها اعتماداً على معانيها اللغوية، ولا ما تحمله في النصوص السابقة، انتظاراً لكيفية دخولها في علاقات جديدة في شبكة هذا النص التي توظفها وتعدلها في الآن ذاته:

أرى ما أريد من البحر.. إني أرى
هبوب النوارس عند الغروب، فأغمض عيني:
هذا الضياء يؤدي إلى أندلس
وهذا الشراع صلاة الحمام على...

البنية النحوية نفسها تتكرر بشكل متطابق مع الرباعية السابقة، هذه أبرز حيل توليد الرؤيا. مع اختلاف العناصر المفجرة للطاقة الرمزية بطبيعة الحال. فعل الرؤية الملحاح يظل مسنداً إلى المتكلم/ الشاعر/القارئ. المفعول به وهو المشهد المرئي ينصب هذه المرة على البحر/الأزرق ونوارسه الذائبة في الإيقاع السرابي للريح. تتم ترجمة السراب إلى الضياع عن طريق التبادل في الموقع، كما يتحول السكون

إلى شراع. وهنا تتم إضافة عنصرين فاعلين في توليد الدلالة الكلية للنص، وهما الأندلس والحمام. فإذا اختبرناهما عن كثب وجدنا قرب ما يفضيان إليه، الأندلس = الرمز المشير للوطن السليب والجنة المفقودة، لاحظ ما في هذه العبارات غير الشعرية من جاهزية ترتاح لها أذن القارئ للوهلة الأولى، أما الحمام فمعناه القريب هو السلام، فهل يريد الشاعر هنا أن يرى السلام المؤدي للفقد؟ أو لا نكون قد تسرعنا قليلاً في إسقاط معطيات العالم الخارجي على النص المكتوب قبيل مؤتمر مدريد؟ مهما يكن الأمر، في وسع القارئ أن يستبعد احتياطي الدلالة المتوفر لديه عن درويش، خصوصاً وأن البطانة الأيديولوجية سريعة الالتئام، تبادر فتعطي لتشتته وتشذره مستوى كافياً من التماسك والاتساق. لا يستطيع القارئ أن يطفئ ضوء القضية الذي يمثل خلفية مهما كانت خافتة إلا أنها تضمن إمكانية الرؤية للنص، بحيث تقوم بدور الوعاء المانع من تبخر قطرات التجربة وتكاثف الضباب. لكن هذه البطانة الأيديولوجية لا تكفي للتفسير السهل التلقائي لجميع الرموز وحملها على أقرب معانيها، فهناك علاقات دلالية لا بد من الاجتهاد في إقامتها، فعلاقة حقل القمح بالبحر، والسراب بالضياع، وشراع الصلاة باللازورد تتفاوت في خصوبتها ودرجة إبهامها، وتفضي بالنص إلى تعدد المستويات وتشابكها.

أرى ما أريد من الليل.. إني أرى
نهايات هذا الممر الطويل على باب إحدى المدن
سأرمي مفكرتي في مقاهي الرصيف، سأجلس هذا الغياب
على مقعد فوق إحدى السفن.

من عاشَرَ شعر درويش لا تصبح لديه أية مشكلة في استحضار هذا العالم الذي يتوغل في أحشائه، فالليل بديل ونظير البحر منذ الشاعر الضليل، وسأم الشاعر من طول الهجرة والوقوف على أبواب المدن في المرافئ والمطارات، قد غدا قصة يومية مبتذلة لا بد أن تؤدي إلى رفض الكتابة الذاتية المفهومة/ مفكرتي، إذ لا يمكن أن ينجح في التقاط جوهرها سوى عبارة لا معقولة: سأجلس هذا الغياب على مقعد فوق إحدى السفن. وضع الغياب على معقد مبحر هو إذن أول الخيوط الشعرية في تكوين الرؤيا المنبثقة في القصيدة. لا نستطيع أن نصف هذه الصورة بالاستحالة، المستحيل هو أن يبلغ التوتر من الموقف الواقعي في الوجود الفعلي لهذا الإنسان ذروته، وتظل علاقات الدلالة المعتادة بين الفواعل والمفعولين قادرة على تمثيل تلك الحالة، التي لم يبلغها متحدث باللغة من قبل، أي أن انكسار هيكل التعبير في انحراف الإسناد اللغوي يصبح الوسيلة الوحيدة لتوليد الدلالة. للغياب مسميات كثيرة، لكن ما يشير إليه هنا وهو يوضع على مقعد سفينة، بلا أوراق، قد تخلق في جسد هذا النص فحسب. وهكذا فإن الرؤيا تشرع في

التشكل، عبر تجميع عدد من الإشارات المستحدثة في سياقات جديدة، تشبه الحلم المؤلف من مشاهد بصرية، لكن تكوينها لا يتم إلا في حالة واحدة هي إغماض العينين والدخول في غيبوبة الحواس. وما يفعل فعله في نفوسنا بالتوازي مع هذا الإنكسار، إنما هو شعور بتماسك البنية الجمالية للنص، عبر التفاعل التأثيري النشط بين مجالات المفردات المتبادلة من حقل وبحر وليل، بحيث تبدأ في تأليف منظومة متجانسة وشاملة.

أرى ما أريد من الروح: وجه الحجر
وقد حكه البرق، خضراء يا أرض روحي
أما كنت طفلاً على حافة البئر يلعب؟
مازلت ألعب.. هذا المدى ساحتي والحجارة ريحي.

أفضى الغياب إلى عالم الغيب، أبلغ رموزه هي الروح، وعندما تمتد الرؤية لتغمر الروح فإن تاريخ الكلمات لا بد أن يسعف في تجليها، إذ تنبثق من جملة موجزة «البرق يحك الحجر» عوالم ميثولوجية كاملة، يمكن لها أن تستحضر في لمحة البرق كلمة «البراق» وفي صلابة الحجر «صخرة المقدس» من دون قصد مباشر. تخضر أرض الروح العامرة بحضور الماضي، وتطل صورة الطفل/الشعب، وهو يلعب على حافة البئر/ السقوط. وتأخذ ألوان الطيف الدلالية في التوالد والتكاثر. ويظل فعل الشعر الأساسي ماثلاً في سحر تحويل

الكون إلى ساحة، والريح إلى حجارة، إنها صناعة المستحيل في حلم الكلمات الشاعرة.

عند هذا المستوى من الأداء يكون المبدع قد امتلك لغته، واستوت له طريقته في التعبير بحرية تامة. يكون قد بلغ درجة «أسطرة» اللغة بتحميلها فائض قيمتها الدلالية المتزايدة في شعره، سواء كان ذلك من خلال القصائد المطولة أو المقطعات الصغيرة. فإذا تذكرنا الوقفات النقدية المتأنية، التي استحقتها مطولات مثل «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا»، أو «أحمد الزعتر»، أو قصيدة الأرض. وجدنا السمة المشتركة بينها تتمثل في خروج الرؤيا من انكسار التعبير وتشظيه على وجه الخصوص، وإذا كانت درجة «لا معقولية التركيب» في مثل تلك القصائد عالية بطريقة مرهقة للقارئ العادي، فإن الناقد يجتهد عادة في لم شتات التأثيرات المتباعدة وتبرير تقنيتها شعرياً، حتى إنه يسمي الكابوس الناجم عن تمثلها حلماً، إذ يقوم الشاعر «بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب، عناصرها شذرات من مرايا مهشمة ومبعثرة، في ماض ناءٍ غائر في الذاكرة، ويتم ترتيب المفردات أو الجمع بينها بشكل يكسر السياق الواقعي لصالح سياق حلمي، يظل معلقاً بزمن غائم مكبلاً بذلك الحلمي المطلق نفسه». على أن النتيجة الضرورية التي تصب فيها هذه التحليلات تتمثل في تجاوز الحس إلى المجرد عبر فعالية السياق وآليات الترميز الشعري، إذ تلعب مظاهر الانحراف الإسنادي دوراً أساسياً في انبثاق الدلالة

وتشكيل الرؤيا، ولا يمكن ملاحظة ذلك إلا بتأمل التراكيب الشعرية سواء كانت في وحدات مطولة أم مصغرة. أما ما يلجأ إليه بعض النقاد من بذل جهد كبير في استقصاء ما يسمى بالمعجم الشعري للشاعر، بغية تحديد عدد من الدوال المكرورة التي تتمتع بنسبة ترجيع عالية في نصوصه، فإنه إجراء لا يكشف – على طرافته – عن أهم مولدات الدلالة في الصيغ الشعرية، إذ إن هذه الدوال ذاتها ترد مرة باعتبارها رموزاً لغيرها، وترد مرات أخرى على حقيقتها، الأمر الذي يؤدي لاختلاف طاقاتها الشعرية طبقاً لمواقعها والتركيبات المتضمنة لها. وقد تتبع باحث محدث معجم درويش الأساسي فوجده يدور حول عدد من العناصر الطبيعية التي يمكن لنا تصنيفها إلى جماد ونبات، وتشمل المجموعة الأولى عناصر تتمثل البحر والرمل والحجر والتراب، والثانية عناصر تمثل البرتقال والزيتون والصفصاف والياسمين والورد، على تعدد السياقات والإشارات التي تكمن خلف هذه العناصر. ولو بذل جهداً مثل هذا في تحليل أنواع العبارات الشعرية ونسبة توظيفها للصيغ المختلفة وكيفية صناعتها للمجازات والرموز، ونوع التفكير الشعري الماثل خصوصاً ما ينشب بينها من علاقات، لكان أكثر خصوبة وجدوى في تحليل الأساليب الشعرية. وربما تسهم نظرية الشفاهية والكتابية التي تثير منذ وقت طويل اهتمام علماء الأساليب، والتي يتحمس لها بعض شبابنا الواعدين اليوم، ربما تسهم في تقديم نموذج عملي

للبحث في الصيغ على أساس أن «كل أشكال التعبير والتفكير تقوم على الصيغ إلى درجة ما، بمعنى أن كل كلمة وكل مفهوم معبر عنه هو نوع من الصيغة من حيث هي طريقة جاهزة» أو مستحدثة في ترتيب مواد الخبرة، وتحديد الكيفية التي تنتظم بها الخبرة والتأمل عقلياً، وبوصفها من وسائل تقوية الذاكرة ووضع الخبرة في كلمات منظومة. وبما أن حالات الترميز وأبنية الإيقاع وأشكال التعبير، من صميم الفعل الشعري التخييلي، لا تتم إلا بالصيغ، فإن التركيز على تتبعها هو الذي يضمن كشف أساليب التعبير. وعندئذ سنرى أن ارتفاع نسبة التشتت في شعر درويش نتيجة لانخفاض درجة النحوية، لا تعوضه أشكال التكرار المقطعية، ولا تعين الذاكرة في مهمة استحضاره، وهذا يجعله - خصوصاً في تجلياته الأخيرة - شعراً كتابياً إلى حد كبير، ويجعل غنائيته ذات طابع تجريدي مهما تذرع بالعناصر الحسية، إذ إن العلاقات بين هذه العناصر لا تطفو على سطح الدلالة ولا تكفي لها لحمة الإيقاع.

أرى ما أريد من السلم.. إني أرى
غزالاً وعشباً وجدول ماء.. فأغمض عيني:
هذا الغزال ينام على ساعدي
وصياده نائم قرب أولاده، في مكان قصي

هنا نلمس نقلة في نظام تداعي العناصر الدالة، فإذا كان بوسع القارئ أن يعثر على بنية تجمع أطراف الحقل والبحر

والليل، باعتبارها ساحة طبيعية تنبسط كي يفترشها القلب الذي يخضر فيها، والروح التي تتشربها. فإن عنصر السلم هنا يشرع في تكوين منظومة جديدة تتألف من ثلاثية السلم والحرب والسجن، وهي إن كانت متجانسة في تشكلها ومتقاربة في عدد حباتها، لكننا لا نلبث أن نجد هذا النظام قد اختل وتشتت بدخول عناصر مبعثرة ومختلطة، أي أننا نصبح حيال بنية عنقودية في هذا النص، تمتد الخلفية الأيديولوجية الكامنة في عروقه كمحور غير منظور يضمن تماسكه، ثم تنمو في أطرافه مجموعات متفاوتة في تجانسها وأعدادها في بعض الأحيان، لكنها متوازية في درجة كثافتها وتركيز حلاوتها وبقية العناصر الداخلة في تركيبها. فإذا مضينا في استخدام صورة العنقود؛ وجدنا أن كل وحدة/حبة في هذه القصيدة تملك استدارة الرباعية بشكلها الموسيقي وهيكلها النحوي، وغلافها الخارجي المتمثل في البنية الأولى «أرى ما أريد.. إني: فأغمض عيني»، الأمر الذي يؤدي إلى تماثل مذاقها الجمالي. لكنها تتراكم بطريقة عضوية خاصة، تختلف عن كيفية توالي الأبنية السردية والدرامية. لا تؤلف نسقاً متنامياً مستطيلاً متوالداً لا يجوز الإخلال بترتيبه، بل تشكيلاً متكاثراً بلا ضابط مكاني في معظم الأحوال. بوسع كل قارئ أن يكتشف – أو يبتدع – علاقاته الخفية من دون أن يلتزم بها غيره من القراء. وبهذا فإن علاقة وحدات الرباعيات ببعضها تتراوح بين إمكانية تماسك كل مجموعة طبقاً لضرورة التداعي

والتداخل، وحرية تبادل المواقع دون إخلال كبير بالنسق، بما يجعلها بنية مفتوحة مثل المرائي المتشذرة والمتناثرة في قدرتها على تكوين الصور المتناظرة.

والواقع أن درويش يستثمر بهذه الطريقة الجديدة البنية الشكلية للرباعية إلى أقصى درجة، فبينما يلتزم فيها بما لم يكن يلزم الشعراء من قبله من اطراد المطلع كقافية استهلالية، وانتظام الهيكل النحوي للصياغة، يبذل جهداً مدهشاً في تنويع حشو الرباعية وتبديل عناصر المطلع ذاته، بما يخفف من وقع الابتذال الناجم عن وصول التكرار إلى درجة الإشباع. وتتحول عبارة «أرى ما أريد من.. إني أرى» إلى لازمة موسيقية، تمارسها فعاليتها على المستوى الإيقاعي بالاستمرار في قدح شرارة الرؤيا، وعندئذ يقوم الطابع الرمزي للمرئي بتكوين مشهد مخالف رفيع الجمالية. ويكفي أن نسترجع منظومة الغزال والعشب وجدول الماء، وقد نام الغزال على ساعد المتكلم، ونام الصائد قرب أولاده في مكان بعيد، دلالة على حلول أقصى درجات المزج بين الطبيعة والإنسان، بين عناصر الكون كله، حتى ندرك مستوى «الهارمونية» الرفيع. فالحس هنا يوظف بفاعلية بالغة لتجسيد المعنى التجريدي بطريقة تشكيلية خلابة. على أن نتذكر أن هذا السلم الكامل لا يمثل ذروة الرؤيا الكلية للنص، بل يشتبك مع بقية العناصر دون أن يرقى للحل النهائي.

أرى ما أريد من الحرب.. إني أرى
سواعد أجدادنا تعصر النبع في حجر أخضرا
وآباءنا يرثون المياه ولا يورثون، فأغمض عيني:
إن البلاد التي بين كفي من صنع كفي.
أرى ما أريد من السجن: أيام زهرة
مضت من هنا كي تدل غريبين في
على مقعد في الحديقة، أغمض عيني
ما أوسع الأرض، ما أجمل الأرض من ثقب إبرة.

يمضي ترقيم الرباعيات حتى يبلغ عددها خمس عشرة، لكن المجموعات التي تكونها لا تلبث أن تتناثر حتى تلتصق بالعنقود كل حبة على هواها، فبعد السجن يأتي البرق والحب، والموت والدم، وينتقل المجال إلى المسرح العبثي والشعر، لتكون الخاتمة مع الفجر والناس. ويقوم حشو كل رباعية بخلق كون مصغر، يوازي نظيره في علاقاته وآليات ترميزه. ويصبح بوسعنا أن نعتبر كلاً منها قصيدة كاملة، نصاً تاماً قابلاً للقراءة، يحسن السكوت عليه، وأن نحسب علاقاتها من قبيل ما يربط قصائد الديوان في المجموعة الشعرية، الأمر الذي يبيح لنا أن نرتكب مخالفة نصية بالوقوف في التحليل عند هذا القدر، كنموذج على ما سواه مما لا يخل كثيراً بشروط القراءة.

على أن ما يلفتنا في الرباعية السادسة إنما هو طبيعة العلاقة بين مكوناتها التاريخية وختامها العبثي التجريدي، فعندما تأتي كلمة «الحرب» تشتعل تلقائياً خطابية اللغة وذاكرة الصيغ فيها، لكن المرئي بعدها يكسر هذا التوقع، إذ يتمثل في وعي تاريخي مستقطر يعرض الزمان على مرآة المكان، فالأجداد يعصرون النبع ليصب في حجر أخضر، لا بد أنه حجر الانتفاضة، وتحتدم سلسلة توريث المياه فتنقطع عند جيل المتكلمين، ويكون جفاف المياه إيذاناً باشتعال لا ينطفئ. لكنه عندما يغمض عينيه ماذا يرى؟ يجد واقعه العبثي، لا يملك من المكان سوى ما يقبض بكفيه من فراغ، ما يصنعه ينحصر في مسافة ما بين إصبعيه.

وتقوم الرباعية التالية بخرق النظام المستمر منذ البداية، تغيب فيها صيغة «إني أرى» الملازمة للمطلع، فالسجن بالنسبة للمتلكم/ شاعر يحيله إلى عالم بالغ التركيز، فعمره يتحول إلى أيام تصبح زهرة وتنشطر ذاته إلى غريبين يجلسان في مكان عام بانفصام سافر. وعندما يغمض عينيه تتراءى له أفدح التناقضات واقعاً معيشاً، تتلخص فيه سعة الأرض كلها في ثقب إبرة. وكما يختلف نظام الصيغ يتغير نمط التقفية، فمن نظام التوالي بين العناصر مثل: أرى/أخضراً في مقابل: عيني/كفي في المقطوعة السالفة، ينتقل إلى نوع من التبادل المتباعد في: زهرة/في عيني/إبرة. ونلاحظ حينئذ

أن استمرار الانحراف في تركيب الجمل الشعرية قد أخذ يسهم في جلاء الرؤيا ويبدد غيومها، إذ يكتسب المرئي، وهو تجربة الشاعر الحيوية المصيرية بأكملها، درجة عالية من التماسك والتبلور في المدلول بالرغم من تشتت الدوال.

ويحكم اقتصاد الرموز الحسية الموظفة في كل رباعية منطق التوازي بين مشاهدات الرؤية في المرايا المتشظية، عبر حبات العنقود التي لن تختلف طبيعتها كثيراً بتراكم أعدادها، إذ تظل كل رباعية تمارس وظيفة البيت في النص القديم من حيث الاتصال والاستقلال. ويبدو أن هذه البنية الشكلية هي التي أصبحت تقوى على حمل رؤية درويش واختزالها. فهو يعتمد عليها أيضاً في مجموعاته اللاحقة وآخرها «ورد أقل»، وكأنه قد اهتدى فيها إلى تحقيق غنائيته الخاصة، سواء أرضيناه بتسميتها ملحمية كما يحلو له أن يتصور، أو صدّقناه بأنها متحولة بين أنماط الأساليب التعبيرية حتى تقف على حافة التجريد الرؤيوي كما شهدنا في هذه المتابعة النصية.

الفصل الثالث

قراءات نصية
حالات الشعر والحصار

يقول الأدباء إن الشعر حالة خاصة للإنسان، في طريقة شعوره، ونوع تخيله، كما أنها حالة مميزة في اللغة والتعبير، والتواصل الجمالي مع الآخرين.

والشاعر الفلسطيني محمود درويش يطَلْعُ علينا من قلب المحنة والعذاب بديوان جديد، هو حالة حصار ليحيل الوجود العربي المختنق بأخبار المأساة والدم إلى قطرات صافية من الشعر والفن، ليفتح سقف السجن السياسي على سماء الحرية، والمثير للإعجاب أنه يفعل ذلك من داخل التجربة والبيوت الفلسطينية ذاتها، يبتلع صلابتها وعنادها، أحزانها وأشواقها، ليشكل منها رؤية نافذة وخارقة، يحيل بها الكينونة المهددة إلى تحقق إبداعي وجمالي خلاق، يجعل من ولادة الشعر إعماراً للكون بالحق والخير ونفياً للألم والظلم، إنه يرتقي بالنضال الفلسطيني الذي يشارك فيه بجسده إلى معراج للروح الإنسانية كلها.

وإذا كان العمل الفدائي المقدس هو الفعل الوحيد الذي يرد كرامة الأمة المهدرة، فإن الفكر الشعري الذي يلتحم به هو رد اعتبار للفن الجميل أيضاً، واللافت للنظر في هذا الديوان أنه لا ينزل إلى المستوى المباشر في التعبير عن الأحداث، ولا ينفصل عنها، بل ينطلق منها ليضرب في سماء الإبداع بأساليبه المرهفة الدقيقة، وتجلياته المدهشة الطريفة، يقول درويش:

هنا عند منحدرات التلال
أمام الغروب وفوهة الوقت
قرب بساتين مقطوعة الظل
نفعل ما يفعل السجناء
وما يفعل العاطلون عن العمل:
نربي الأمل.
بلاد على أهبة الفجر،
صرنا أقل ذكاء،
لأنا نحملق في ساعة النصر:
لا ليل في ليلنا المتلألئ بالمدفعية
أعداؤنا يسهرون
وأعداؤنا يشعلون لنا النور
في حلكة الأقبية.

مكان الشعر والحصار كما يذكر الشاعر هو مدينة رام الله في مطلع هذا العام، أما زمانه المحدد فهو اللائق دائماً بحالة الشعر، وقت الغروب. لكن علينا حتى نحسن قراءة الشعر أن ننتبه إلى حالة اللغة، فهي التي تنهض بمسؤولية التعبير. نحن امام فوهة الوقت، ومن الواضح أنها الوجه الآخر لفوهة المدفع الذي يشرعه الاعداء، فهم يصوبون علينا نيران السلاح، ونحن نرفع في وجههم بنادق الصبر والزمن، ونستظل خلال ذلك بفيء البساتين، حتى لو كانت مقطوعة الظل. صبرنا المقاوم الجبار ليس موقفاً سلبياً منهاراً، بل هو فعل نضالي

حقيقي، مثل هذا النوع من الأفعال الباسلة التي يولدها القهر والإحباط، لكنه أرقى الأفعال الإنسانية وأشدها حركية: تربية الأمل، وتنمية الوعد بالمستقبل الذي يراه الشاعر رأي العين: بلاد على أهبة الفجر.

وهكذا كلما تأملنا تراكيب اللغة وأوضاع العبارات، كنا أقرب إلى تصور أنواع الخيال وأشكال المعنى الشعري، وكنا أشد انتباهاً إلى طرائق الالتفات في حركة الكلام من الذات الآخر، وفهمنا لماذا يستحث الشاعر الذات الجماعية الفلسطينية كي تكون أكثر ذكاء، فلا تأنس لنصر سياسي قريب يباعد بينها وبين طموحاتها الكبيرة. فمهما طالت حلكة الأقبية وسواد السجون، فإن العدو نفسه بإمعانه في الظلم والجبروت هو الذي يضيء قناديل الأمل في المستقبل.

قصيدة درامية شاملة

كان درويش دائماً يحلم بأن يكون شعره ملحمة الحياة العربية الحديثة، لكن تجربة شعبه الأليمة خلال العقود الماضية، أملت على نبراته إيقاعاً مأساوياً موجعاً، لم يفسح له مجال القول في البطولات التاريخية المنتصرة، والشعر بطبيعته يقاوم انكسار الروح، فبقي درويش في تلك المنطقة الدرامية المتوقدة التي لا تخمد جذوتها، انتزع من الفنون الشعرية أمشاجاً مزجها بحكمة كي يقدم تركيبة جديدة للقصيدة الدرامية المطورة. وديوان حالة حصار نموذج ملتهب لهذه القصيدة التي لا تتعدد فيها الأصوات ولا الشخوص،

بل تتراكب اللقطات والمواقف، وتنمو الحوارات المتخيلة المتماسكة، لتصنع كلها رؤية شاملة لحالات الشعر والحصار والحب والحرية. نجده مثلاً يتوجه في إحدى حركات القصيدة إلى العدو باسمه الصريح قائلاً:

(إلى قاتل) لو تأملت وجه الضحية.
وفكرت، كنت تذكرت أمك في غرفة
الغاز، كنت تحررت من حكمة البندقية،
وغيرت رأيك: ما هكذا تستعاد الهوية.

وأحسب أن هذا الشعر لو ترجم إلى العبرية لكان أنفذ من الرصاص إلى قلب هذا القاتل. فمراجعة الهدف، ومعاودة التذكر بلحظات المحن المأساوية هي التي تحرر الإنسان من حمق القوة، وترد له وجه الحق وحكمة العدل. ولا يمكن للهوية في العصر الحديث أن تستعاد عن طريق محو هوية الآخر وسحقه.

ويمضي الشاعر إلى أبعد من ذلك في تمثيله لسيناريو المستقبل باحتمالاته المختلفة، من منظور إنساني رفيع كفيل بأن يخترق عند الترجمة سمع من لا يحسنون فهم القضية ويتهموننا بالعنصرية:

(إلى قاتل آخر) لو تركت الجنين
ثلاثين يوماً، إذاً لتغيرت الاحتمالات
قد ينتهي الاحتلال، ولا يتذكر ذاك

الرضيع زمان الحصار،
فيكبر طفلاً معافى، ويصبح شاباً
يدرس في معهد واحد مع إحدى بناتك
تاريخ آسيا القديم
قد يقعان معاً في شباك الغرام
وقد ينجبان ابنة (وتكون يهودية بالولادة)
ماذا فعلت إذن؟
صارت ابنتك الآن أرملة
والحفيدة صارت يتيمة!
فماذا فعلت بأسرتك الشاردة
وكيف أصبت ثلاث حمائم بالطلقة الواحدة؟

الإيمان الذي يعمر قلب الشاعر وشعبه لا يقتصر على الإيمان بالحق فحسب، وإنما يمتد إلى أفق إنساني رفيع يتسع فيه لمستوى رحب من الإيمان بحلم التعايش والحب. الرصاصة التي يطلقها العدو لتقتل الجنين الفلسطيني في بطن أمه، ترتد إليه في حكم التاريخ لتجهض حلم ابنته التي ستصبح أرملة من قبل أن تتزوج، وحفيدته التي ستفقد أباها المحتمل، ومع أن حساب الاحتمالات لا يغير شيئاً من الأمر الواقع المرير، لكنه يكشف عن ضراوة اختيار العدو وتدمير ذاته، بما يرتكبه في حق شعب لا بد أن يتحرر من الاحتلال مهما طال ليله وقسا أمده. ونلاحظ هنا أن الشاعر يوظف هذه التقنية التخيلية السردية، مفيداً من عالم الواقع الافتراضي

الذي انتشر في الآونة الأخيرة، ومخففاً في الآن ذاته من احتدام الإيقاع الدرامي في الحوار المحتمل مع الآخر القاتل.

ولأن الشعر لعب جميل بالخيال واللغة، يتيح للروح فرصة التحرر والتفتح، والخروج من ضغط حالات الحصار الوجداني والزمني الموقوت، فإن الشاعر يعقّب على المقطع السابق بملاحظة طريفة، تحول انتباه القارئ وتوجهه إلى القول الشعري ذاته ليحدق في ملامحه:

لم تكن هذه القافية
ضرورية، لا لضبط النغم
ولا لاقتصاد الألم
انها زائدة.
كذباب على المائدة

وهو يقصد قافية شاردة/ واحدة التي ترتاح لها أذن المتلقي، وتطمئن لها دلالة المقطع دون أن تعكر صفوها أو تتطفل عليها كما توهم.

لمسات الحداثة

محمود درويش شاعر القضية الأخطر في التاريخ العربي، وهو مع ذلك شاعر حداثي، وهذه مفارقة لافتة، لأن أبرز ملمح في شعر الحداثة هو غياب الموضوع وعدم التحديد وتشتت الدلالة، الحداثة تكمن في فتح النصوص الشعرية لمختلف

القراءات، دون الإمساك بالمعنى متلبساً بالعبارة، ودرويش يسبح في فلك معروف مسبقاً، مما يجعل حداثته من نوع خاص يقترب من الشعر التعبيري الملموس، ولكي نرى طرفاً من تقنيات التعبير لديه الماثلة في كل نصوصه؛ يمكن أن نتأمل مقطعاً من حالة حصار يهديه إلى حارس:

(إلى حارس): سأعلمك الانتظار
على باب موتي المؤجل
تمهل، تمهل
لعلك تسأم مني
وترفع ظلك عني
وتدخل ليلك حراً
بلا شجى
(إلى حارس آخر): سأعلمك الانتظار
على باب مقهى
فتسمع دقات قلبك أبطأ، أسرع
قد تعرف القشعريرة مثلي
تمهل
لعلك مثلي تصفّر لحناً يهاجر
أندلسي الأسى، فارسي المدار
فيوجعك الياسمين وترحل.

وتتمثل الحداثة هنا في مجموعة من اللفتات التعبيرية والإسنادات المجازية، التي تخلق توتر الحالة الشعرية وقلق

المعنى العادي المألوف، مثل الانتظار على باب الموت المؤجل، وترفع ظلك عني، وتدخل ليلك حراً، كما تتمثل أيضاً في المشهد الثاني المستنفر لحساسية الإنسان، والمستثير للحظات الوجد في قلب الحارس العدو، حتى يعرف القشعريرة ويصفّر لحناً مشحوناً بأسى التاريخ المشترك لعهد التعايش الذهبي في الأندلس، والتمازج الحلو في بلاد فارس، مما يجعل الياسمين الغض النادي، يوجعه في يقظة الضمير وينتهي به إلى الرحيل، هذا التمثيل المرهف لخلجات الروح تطارده العبارة الشعرية، وهي توظف أقصى إمكاناتها في الإسناد والسرد والتصوير بشكل لم تعهده الشعرية التقليدية.

سلام الشعراء

يختم درويش تجسيده لحالات الشعر والحصار بنداء عميق لنوع فريد من السلام، هو سلام الروح للطرفين معاً بعد صراع أليم، نقتطع منه هذه الجمل الوجيزة المشحونة بالدلالة، يقول الشاعر:

سلام على من يشاطرني الانتباه إلى
نشوة الضوء، ضوء الفراشة، في
ليل هذا النفق؟!

فيرى على عادته ما يريد وما سيحدث في المستقبل، حيث يغمر ضوء الحرية نهاية النفق، وتمتلىء بنشوته كل القلوب المحبة للسلام، هذا السلام الذي يتمثل في مجموعة من الرؤى

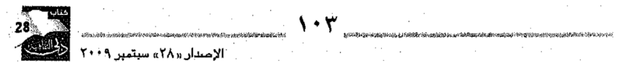
والصور الشعرية الرائقة، فهو:

السلام كلام المسافر في نفسه
للمسافر في الجهة الثانية..
السلام حمام غريبين يقتسمان
الهديل الأخير على حافة الهاوية.
السلام اعتذار القوي لمن هو
أضعف منه سلاحاً، وأقوى مدى.
السلام انكسار السيوف أمام الجمال
الطبيعي، حيث يفل الحديد الندى.

لم يكن الحقد هو الذي يتفجر في قلب الشاعر العظيم خلال الحصار، وإنما الحب الذي يضفي بهاءه على الموقف المناضل، ويمده بقوة خارقة للصبر والمقاومة والإيمان بحق الجميع دون ضعف أو خذلان، إنه خطاب إنساني وشعري رفيع يقدم أرقى وأجمل ما ينبت من فن في دائرة الصراع.

محمود درويش «كزهر اللوز أو أبعد»

لست من يشبّه الشاعر العربي الألمع محمود درويش بزهر اللوز ويمعن بعد ذلك في البعد، ولكنه الشاعر ذاته في أحدث مجموعاته الشعرية التي تطلع علينا بإيقاع منتظم ومتواتر: يبعث الطمأنينة إلى قلب قرائه، ليقولوا عقب كل إصدار: ما زال الشعر العربي بخير، تتصاعد حركته، وتمتد إلى فضاءات جمالية، وكشوف تقنية، وأساليب تجسد روح العصر، وتروي



جسد اللغة. وليس درويش وحده من يفعل ذلك بطبيعة الحال، ولكنهم فحول الطليعة من كوكبة شعراء اليوم من مختلف الأجيال، وهم يرسمون أفق الإبداع، ويبلورون رؤية الكون والحياة، ويصنعون من الحاضر ملامح المستقبل الوليد.

وإذا كان لنا أن نرصد طرفاً من قسمات هذه الملامح في تلك المجموعة الجديدة، فسوف نعجب من نغمتها المهيمنة، وغلبة الطابع السردي عليها ممتزجاً بالأسلوب الغنائي، وهي تنحو إلى «تشعير» لحظات الحياة، مع ارتفاع نبرة الجذل، والفرحة المضادة لما يبدو على سطح الواقع العربي الراهن. تُرى من أين يستمد درويش هذه النبرة كي ينهض من قلب الفواجع الفادحة؟

المقهى والجريدة

منذ أن ترجم نزار قباني قصيدة « جاك بريفير» عن المقهى والجريدة مكتفياً بإهدائها إليه، لم يقترب شاعر كبير من هذا الموضوع، بالرغم من جلوسهم مثل بقية الناس على المقاهي وقراءتهم للصحف كل يوم. لكن درويش يعود لتشعير هذه اللفتة، بشواغلها الحميمة قائلاً:

« مقهى، وأنت مع الجريدة جالس
لا، لست وحدك. نصف كأسك فارغ
والشمس تملأ نصفها الثاني..

ومن خلف الزجاج ترى المشاة المسرعين،
ولا ترى (إحدى صفات الغيب تلك/ ترى ولكن لا ترى)
كم أنت حر أيها المنسي في المقهى؟!
فلا أحد يرى أثر الكمنجة فيك،
لا أحد يحملق في حضورك أو غيابك
أو يدقق في ضبابك إن نظرت/ إلى فتاة وانكسرت أمامها.
كم أنت حر في إدارة شأنك الشخصي..
فاصنع بنفسك ما تشاء.. فأنت/منسي وحر في خيالك
ليس لإسمك أو لوجهك هاهنا عمل ضروري

ثم يسترجع جانباً من ذكرياته في مقاه أخرى، عندما لم يكن ينعم بحرية الغربة: فيتعرض لطعنات الحب أو محاولات الاغتيال، كي يعود ليرضى بنعمة النسيان وينشد في ختام قصيدته:

«مقهى وأنت مع الجريدة جالس/في الركن منسياً
فلا أحد يهين/مزاجك الصافي
ولا أحد يفكر باغتيالك
كم أنت منسي وحر في خيالك.

نلاحظ أن لغة السرد الشعري التي تهدده بالنثرية لاعتمادها على الجمل الخبرية، سرعان ما تمضي متوازية وموقعة على نسق التداعي الوجداني المتمثل في الجمل الإنشائية المفعمة بالتوتر، لتنعقد كثافتها في عدد من البؤر المركزة تتجمع

عندها حالات الوجود والتعبير في انخطافة واحدة. فأن ينعم المشهورون بشيء من حرية الحركة مثل بقية الناس، ويتلذذون بمباهج الحياة اليومية البسيطة دون أن يلتفت إليهم أحد، أمر يريحهم ولكنه يضنيهم في الآن ذاته، خصوصاً إذا لم ينتبه أحد إلى مبعث تميزهم الذي يظنون أنه محفور على سيماهم؛ يعبر درويش بكناية فائقة عن هذا التميز بقوله «أثر الكمنجة فيك» موجزاً الأبعاد المادية والروحية للشعر في كيان مبدعه. كما يعبر عن عدم اصطحابه لهذه الشهرة في ربوع الغرباء بأن اسمه ووجهه لا يصبح لهما عمل ضروري هناك، وكأنهما موظفان لديه يثقلان عليه بالصحبة ويغريان به الفضوليين. لكنه في اللحظة الأخيرة التي يشعر فيها بالبهجة لعدم تعرض مزاجه الصافي للإهانة، يرتد إليه إحساس المهانة بقوة لأنه منسي ومهمل مهما أتاح له ذلك من حرية. هنا نتبين أمرين واضحين في شعر درويش، أولهما أنه قد أخذ يميل إلى تغليب جانب التعبير على التجريد في كتابته، فبوسعنا أن نتمثل جيداً التجربة التي يعبر عنها ونعجب بها، والثاني أنه يعمد إلى تشعير اللحظة الوجودية بالوصول بمفارقاتها إلى أبعد مدى وأكثف نقطة، تتجلى عندها ومضة الجدل وهي تبلغ قرارها التصويري والإيقاعي الأخير، وأن ما يسعفه لتفادي نثرية السرد هو هذا الوهج الإنشائي، الذي يتخطف عبارته فيكسبها حرارة وحلاوة لا تخلو من بعض المرارة.

العرس وشهوة الحياة

تعوّد درويش على التملص الماهر من مباشرة السياسة في قصائده، وتعود قراؤه دائماً على فهمه وتفسيره في ضوئها، فهو منقوع في مائها ومخبوز في أتونها. وبقدر ما يرفض شاعرنا أن يتكئ على نبل قضيته، فإنه يجتهد في تجديد مساراته وابتكار دروبه وأساليبه، غير أن ما أنقذ شعره من عماية الرمز الخفي والتجريد البعيد هو حفاوته بالإشارات الدالة، الكافية لكي ينفتح قراؤه على فنون التأويل الخصب والتذوق الجمالي الممتع لأبعادها. ولنقرأ مقطوعته الإنسانية السخية «هنالك عرس» إذ يقول:

«هنالك عرس على بعد بيتين منا
فلا تغلقوا الباب.. لا تحجبوا نزوة
الفرح الشاذ عنا، فإن ذبلت وردة
لا يحس الربيع بواجبه في البكاء
وإن صمت العندليب المريض، أعار الكناري حصته في الغناء.
وإن وقعت نجمة/لا تصاب السماء بسوء..
هنالك عرس/ فلا تغلقوا الباب في وجه هذا الهواء
المضمخ بالزنجبيل وخوخ العروس التي/ تنضج الآن،
تبكي وتضحك كالماء/ لا جرح في الماء
لا أثر لدم/ سال في الليل

قيل: قوي هو الحب كالموت/ قلت ولكن شهوتنا للحياة
ولو خذلتنا البراهين/ أقوى من الحب والموت
فلننه طقس جنازتنا/ كي نشارك جيراننا في الغناء
الحياة بديهية وحقيقية كالهباء»

عندما تترجم هذه المقطوعة إلى أية لغة في العالم لا تفقد شيئاً من شعريتها الإنسانية العميقة، بالرغم من نشوتها الإيقاعية العالية. ليس فيها شيء من ألاعيب اللغة، وإن كانت حافلة بالمجازات العربية الغنية، فذبول وردة لا يجعل الربيع فصلاً باكياً، وصمت عندليب لن يسكت مهرجان الغناء، وسقوط نجمة لن يهتك وجه السماء. ومهما يكن الفرح شاذاً وبعيداً فسيحمل لنا الهواء نفحاته العبقة، المهم أن نرحب بها كي نتصور حميا الشهوة حتى وهي تجتاح عرس الدم. كما أنه ليس فيها شيء مما يستعصي إدراكه على أهل الثقافات الأخرى، مع أنها تحمل أريحية الإنسان العربي

ومنطقه القوي في إعلاء شهوة الحياة على كل من الحب والموت معاً. وهي تختتم المشهد بلفتة بالغة العذوبة والحركية، بالدعوة إلى الفراغ بعجلة من طقوس الجنازات كي يشارك المفجوعون جيرانهم في الغناء. هنا يقدم الشاعر أمثولة قابلة للامتداد، من الجيرة المباشرة في الحي والقرية إلى الجيرة في الوطن الآمن وغيرهم من الأباعد، ليضع داره المغتصبة في دورة الحياة وليجعلها مكان العرس أيضاً، وهي جديرة بذلك بما ضربته من مثل بليغ على التطور الحضاري والديمقراطي

الجميل، فبعد أن كانت المأساة الفلسطينية هي تعلّة النظم العربية الطاغية في تعويق التطور الديمقراطي، أصبحت هي التي تضرب النموذج الأمثل للإنسان العربي في سعيه الكلي للحرية. ومع أن قصيدة درويش لم تحدد طبيعة الأعراس ولا عدوى الفرح الشاذ، غير أنها تفتح لقارئها باب التأويل المشروع بأبعاده الإنسانية المخترقة للثقافات، والمتجاوزة للحالات المتعينة كما هو شأن الإبداع الرفيع.

زهر اللوز

أما زهر اللوز الذي جعله درويش معادلاً رمزياً فيما يبدو لشعره؛ إذ يتعلق بما يستحيل تحقيقه في الكلام والحياة، مثلما جعله عنواناً لافتاً لديوانه، فبوسعنا أن نتأمله معه عبر هذه الجمل التي لا يسمح لي المقام سوى باقتطافها من قصيدته، إذ يقول:

«ولوصف زهر اللوز، لا موسوعة الأزهار
تسعفني، ولا القاموس يسعفني..
فكيف يشع زهر اللوز في لغتي أنا/ وأنا الصدى.
وهو الشفيف كضحكة مائية نبتت
على الأغصان من خفر الندى.
وهو الخفيف كجملة بيضاء موسيقية
وهو الضعيف كلمح خاطرة
تطل على أصابعنا/ ونكتبها سدى»

وعلى ما في زهر اللوز من أريج فلسطيني أصيل، يذهب إلى ما هو أبعد في أغوار الروح، لكنه في إشعاعه وشفافيته، وخفته وهشاشته، يظل رمزاً قادراً على تجسيد ما في الحياة من حقيقة كأنها هباء، وما في اللغة من روعة النور وحرقة النار، ويظل نموذجاً لما يبعثه الشعر من رموز حية، تلقي على كل قارئ بظلها المنعش وعطرها الفواح، وهو يتجرع بها طزاجة الدهشة وحلاوة المغامرة الإبداعية الفاتنة.

محمود درويش لا يعتذر عما فعل

في ديوانه الحادي والعشرين «لا تعتذر عما فعلت»، يوقد محمود درويش نيران الشعر لتجتاح حدود الحداثة ومصير الوطن، وهو لايزال يحدق في مرآة الذات مندهشاً لتحولاتها ومغنياً لأشجانها. يضرب درويش مثلاً شروداً على شهوة الإيقاع، وهو يكتشف طزاجة الشعر وقدرته التي لا تنفد على توليد الحالات الداخلية للإنسان خلال معاينته للكون. لقد شارف شاعرنا على الثالثة والستين من عمره الطفولي! ومازال يتفجر بالقصائد الفوارة ويتغنى للمستقبل العصي على الولادة، ويقفز برشاقة على جواد الأمل، مما يشي بعنفوان الشباب الإبداعي، حتى لكأنه أيقونة الروح العربي الجموح في إصراره على رسم جدارية الفن وهو في قلب الحصار. لتكون معادلاً مخالفاً ومعززاً لأرواح الفدائيين الأبرار المسكوت عنهم وهم يتخايلون بين كلماته.

وفي هذا الديوان الجديد تتراءى على حد تعبيره – حكمة المحكوم عليه بالإعدام إلى جانب نشوة الإيقاع ووجد الشعر المصفى. يستحضر في مفتتحه «لوركا» و«أباتمام» في تواردهما العجيب عن دهشة تحول الذوات والأشياء ليتأمل موقفه في لوعة الكتابة:

«يختارني الإيقاع/يشرق بي/أنا رجع الكمان ولست عازفه.
أنا في حضرة الذكرى/ صدى الأشياء تنطق بي/ فأنطق..

ومن الطريف أن الإيقاع الذي يشرق بصوت القصيدة ولا يشرق فيه، هو الذي يختاره لتمثيله حيث يجعله رجع الكمان العفوي وليس عازفه. يحيلنا إلى فكرتين هاربتين من تراث الشعر العربي: إحداهما فكرة الإلهام الموغلة في القدم حيث يسقط الإبداع على الذات دون إرادة ولا وعي، ولكنه يصبح هنا صدى قدرياً لطول الممارسة وانقداح الرسالة والتلبس الجبري بطقوس الدور التمثيلي، بحيث يذوب الشعر في موسيقى الكون الكلية. أما الفكرة الثانية وهي التي تحدد نوعية إحساس درويش بأدائه وبراءته من نبرة التفاخر الجوفاء– فهي تتكرر مرتين في عبارة «يشرق بي» فتتذكرنا بالبيت الشعري الشهير:

«لو بغير الماء حلقي شرق
كنت كالغصان بالماء اعتصاري»

فعندما يشرق الإنسان يتبلّع بالماءفماذا يسعفه لو شرق بالماء ذاته؟ شاعرنا هو الذي يشرق به الإيقاع ويشهق فيه

هديل الحمامة البيضاء، وتكتمل لديه دورة الإيقاع باحتواء موسيقى الكون لصنوف النشاز وأشكال الاضطراب.

في القدس / الحلم

إذا كانت الأحلام تجعل كل الناس شعراء لبضع لحظات في حياتهم، فإن الشعر بما يوظفه من تقنيات الأحلام في النقل والرمز والتكثيف. يستقطب التاريخ ويخترق المستقبل في لمحة واحدة، إذ يصنع أشكاله العينية والمراوغة في رؤى لغوية تمثل ذاكرة الفن وحقائق الوجود. ومع كثرة القصائد التي كتبها درويش عن القدس، فإنه هنا يعيد تحويلها إلى حلم جسيم مفعم بالشعر والأمل إذ يقول:

في القدس أعني داخل السور القديم
أسير من زمن إلى زمن بلا ذكرى
تصوبني فإن الأنبياء هناك يقتسمون
تاريخ المقدس.. يصعدون إلى السماء
ويرجعون أقل إحباطاً وحزناً.. فالمحبة
والسلام مقدسان وقادمان إلى المدينة.

عندئذ تبدأ تقنية النقل التي يمارسها الإنسان في الحلم؛ فيهجس صوت القصيدة بما تكنزه الأحجار من نور، وما يندلع فيها من حروب، ويجرب أن يكون هو الآخر بينما يسير في نومه خفيفاً لا يرى أحداً وراءه أو أمامه، حتى يصبح غيره في التجلي وتتحقق له وحدة الوجود، فتنبت فيه كلمات النبي

«أشعيا» في العهد القديم «إن لم تؤمنوا لم تأمنوا»؛ فيعيد تجربة ابن عربي في إطار عصري جديد، يختزل في ذاته جوهر الديانات بحثاً عن الأمن والإيمان للنفس وللغير في آن واحد.

أمشي كأني واحد غيري وجرحي وردة
بيضاء إنجيلية ويداي مثل حمامتين
على الصليب تحلقان، وتحملان الأرض
لا أمشي، أطير، أصير غيري في
التجلي، لا مكان ولا زمان، فمن أنا؟
أنا لا أنا في حضرة المعراج، لكني أفكر
وحده كان النبي محمد/يتكلم العربية الفصحى
وماذا بعد.
ماذا بعد. صاحت فجأة جندية
هو أنت ثانية ألم أقتلك؟
قلت: قتلتني.. ونسيت، مثلك، أن أموت

فبعد أن يتوحد الكون في عين الشعر، ويصبح الجرح وردة إنجيلية بيضاء، ويطير الحالم فوق الزمان والمكان حتى يقف في حضرة المعراج المحمدي، يصحو من حلمه النبوي على صيحة الجندية الصهيونية التي قتلته من قبل فيعيد لها المفارقة المستحيلة بأنه مثلها- نسي أن يموت. وكما تمثل القصيدة في حركاتها الخفيفة الموقعة ومجازاتها المميزة الطائرة بنية تخييلية موازية لما يحدث في الأحلام من عجائب، فإنها تقتنص شعرية المشهد من ذاكرة الزمن

لتثبت في قرارة أرواحنا هذا الإيمان العميق بلا جدوى القتل الصهيوني الأعمى في مدينة الحب والسلام، وضرورة تصالح الأنبياء على سورها بعد أن تسود فيها مرة أخرى اللغة المحمدية الفصيحة. لكن هذه الدلالة تنبثق من قرار المشهد وخلاصة الرؤية الشعرية الصادقة.

أقول لإسمي

هناك أفكار شعرية تلح على محمود درويش في هذا الديوان الجديد منذ عتباته الأولى، منها ما يعزوه إلى توارد الخواطر بين الشعراء ويسميه توارد مصائر. ولكنه لا يلبث أن يمعن فيه وينفذ إليه بمداخل مختلفة، « فأبو تمام» و«لوركا» عبرا عن دهشتهما من تحولات الأنا والآخر، لكن درويش يقوم بتشعير هذا الموقف في أشكال متعددة، تلتحم بقضيته الأساسية في الصراع المأساوي الضاري مع هذا الآخر حيناً، وترتبط بما يستشعره من الضجر بالتاريخ الشخصي ومحاولة التفلت منه حيناً آخر. وفي هذا الصدد نجد قصيدته الغريبة« أقول لإسمي» تحدد هذا الوعي الشقي بالذات والرغبة المتحرقة في الانعتاق منها إذ يقول:

أما أنا فأقول لإسمي دعك مني
وابتعد عني فإني ضقت منذ نطقت
واتسعت صفاتك. خذ صفاتك وامتحن
غيري.. حملتك حين كنا قادرين على

عبور النهر متحدين (أنا وأنت) ولم
أخترك يا ظلي السلوقي الوفي، اختارك
الآباء كي يتفاءلوا بالبحث عن معنى
ولم يتساءلوا عما سيحدث للمسمى عندما
يقسو عليه الاسم، أو يملي عليه
كلامه فيصير تابعه، فأين أنا؟
وأين حكايتي الصغرى وأوجاعي الصغيرة؟

وكما أن للشاعر قصة مع اسمه، فإن له كذلك قصة مع ظله الذي حاول التملص منه في قصيدة سابقة، دون أن يجعله كالكلب السلوقي الوفي كما فعل هنا. والموقف الذي يعبر عنه درويش يتجاوز مجرد الدهشة التي استشعرها «لوركا» من قبل، حين قال« ما أغرب أن أسمي فيديريكو»! ليتجسد في تلك المسافة التي يتخذها من اسمه ومحاورته تعبيراً عن حرقة التجدد، ووطأة الإحساس بثقل الماضي بصدق وعفوية. ويلجأ الشاعر الفلسطيني لتقنية المشاهد المتتابعة التي تصورها لحظات شبه واقعية تضغط على الدلالة ذاتها في قوله:

تجلس امرأة مع اسمي دون أن
تصغي لصوت أخوة الحيوان والإنسان
في جسدي وتروي لي حكاية حبها فأقول:
إن أعطيتني يدك الصغيرة صرت مثل
حديقة فتقول: لست هو الذي أعنيه
لكني أريد نصيحة شعرية:

يعتمد الشاعر في رواية هذا المشهد على أسلوب القصيدة المدورة التي تصل السطور في أوزان منتظمة ومتصلة؛ ليقدم صورة التناغم فيه بين الشهوي والمثالي، وكيفية تعلق الأخريات منه بالجانب الشعري فحسب، مما يضاعف من وطأة إحساسه بالانفصال عن اسمه، ورغبته أن يفتتح صفحة جديدة يشبع فيها هذا الآخر الذي يكونه بما لا يسمح به الأول. وما يعطي الكلام حلاوته ليس الفكرة المتفلسفة وإنما الصورة الشعرية الطريفة، مثل «تجلس مع اسمي» إن أعطيتني يدك صرت مثل حديقة «ثم يمضي في تقديم مشهد آخر بقوله:

وينظر قارئ في اسمي فيبدي رأيه فيه: أحب
مسيحه الحافي وأما شعره الذاتي في
وصف الضباب فلا. ويسألني
لماذا كنت ترمقني بطرف ساخر فأقول
كنت أحاور اسمي: هل أنا صفة
فيسألني وما شأني أنا
أما أنا فأقول لاسمي: أعطني
ما ضاع من حريتي»

فتتراءى في المسافة الفاصلة بين الشاعر واسمه أطياف مواقف الآخرين منه، وافتراضاتهم فيه وتوقعاتهم منه، فيبدو كأن الاسم قد صنع تاريخاً خاصاً به، وأقام ذاكرة متراكمة لآثاره، وسلب المسمي حقه في أن يستأنف وجوده من اللحظة

التي يريدها بالحرية التي يعشقها. وإذا بهذه المسافة تضيء روح الإنسان وتفضح أسراره، وهو يتكشف رائياً ومنظوراً إليه. وإذا بكلمات الشعر تغسل قلب البشر لتعيدهم أطفالاً مثل سيرتهم الأولى، يبحثون عن أسماء مغايرة ومصائر مختلفة في أفق التوق الموصول للتجدد الخلاق.

وتظل قراءة جديد محمود درويش متعة موعودة لمن يحسب أن قبح عالم اليوم يطفئ جذوة الجمال، أو يخمد نيران الشعر دون أن يعمد إلى المواربة أو الهروب. فنحن مع قصائده دائماً في الجانب المضيء من قمر الوجود على أرض الواقع الذي نعرفه. لكن بوسعنا أن نمسك بوردة السماء ونستحضر أرواح المبدعين في كل الثقافات. ونحن نتأمل جروح الهوية وأسئلة المصير ومتعة الحوار مع الذات والآخرين. وليت هناك من يترجم هذه القصائد إلى لغات العالم، لتشهد، للإنسان العربي الذي تنقل صوره الأليمة والمخيفة عبر أجهزة الإعلام، أنه فوق ذلك مبدع قادر على حمل رسالة الشرق المتحضر مرة أخرى إلى أسماع العالم.

طباق الشعر والروح

اختار محمود درويش في مطلع شبابه أن يتناجى ويتقاسم الشجن مع رفيق دربه سميح القاسم، فتبادل معه الأسى والشعر والرسائل، ولكنه الآن يتطابق مع إدوارد سعيد بعد غيابه، في قصيدة توجز مشهد الروح الفلسطيني، وتعيد صياغته. وهي

ليست مرثية ولا بكائية حارة، بل حوارية من طراز رفيع، يتعرى في سطورها رمزان يعرفان قيمتهما في الشعر والكتابة: في الوطن والمنفى؛ في الحياة وما بعد الموت. وعنوان القصيدة ملغز قليلاً ودال كثيراً «طباق» وهو مأخوذ من مصطلحات إدوارد سعيد النقدية «كونترا بونتال» ويعود عنده إلى مجال الموسيقى لا البلاغة، ويعني به «الاستعمال المتزامن للحنين أو أكثر لإنتاج المعنى والموسيقى، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادة للحن الآخر». والطباق في البلاغة القديمة قريب من ذلك، لأنه يعني التضاد الدلالي بين الكلمات أوالمعاني، مع أن جذر الفعل يعني التماثل والتشابه كما في تطابق الأمرين، مثل يضحك ويبكي، وأبيض وأسود، وطويل وقصير. ويشرح سعيد في كتبه مفهوم القراءة الطباقية بأنها قراءة النص بفهم شبكة علاقاته الضدية، وتوظيف دلالاتها، وقصيدة درويش تتقنع خلف هذا العنوان، لتكشف عن عالم كامل من التماهي والتباين بين أطراف الحوار والقراء وشهود الموقف كله.

سيناريو القصيدة

ومع أنها قصيدة متوسطة الطول، فهي تتألف من عدد من الحركات والمفاصل؛ إذ تبدأ بمشهد بصري، تستحضره مخيلة الشاعر عن رفيقه وسمته وعاداته، قبل أن ينخرط في حوار تاريخي عنه، يثير قضايا الهوية ونوع الإبداع وإشكالية المنفى وحلم العودة، ثم يتوحد معه في عناق المصير، حتى

يتبادلا الوصية الأخيرة بما أصبح مستحيلاً في منطق الأحداث. لكن ما يذكي لهبها الشعري ليس تتابع الفقرات السردية بهذا التناغم المروي، وإنما اختراقاتها لصور الحياة وتمثيلاتها لجوهر الوجود، وحريتها الجمالية خصوصاً في بناء المعنى الشعري الكثيف. ولنبدأ بقراءة المشهد الافتتاحي فيها:

«نيويورك/نوفمبر/الشارع الخامس
الشمس صحن من المعدن المتطاير/
قلت لنفسي الغريبة في الظل/هل هذه بابل، أم سدوم؟
هناك على باب هاوية كهربائية
بعلو السماء/التقيت بإدوارد
قبل ثلاثين عاماً
وكان الزمان أقل جموحاً من الآن..
قال كلانا:
إذا كان ماضيك تجربة
فاجعل الغد معنىً ورؤيا
لنذهب/إلى غدنا واثقين
بصدق الخيال، ومعجزة العشب.
لا أتذكر أنّا ذهبنا إلى السينما/ في المساء
ولكنْ سمعت هنوداً/ قدامى ينادونني:
لا تثق بالحصان/ولا بالحداثة/»

تفاصيل المشهد الحسي واضحة، وهي متطابقة مع المشهد الختامي في زيارة الوداع عام ألفين واثنين، لكن تقاسيمه

تحتاج إلى تمعن قليل، ففي أول تركيز مجازي للمعنى تتقابل الشمس في نيويورك– وهي أغنى عناصر الطبيعة، بصحن معدني طائر وفقير، ويشعر صوت القصيدة بأن المصعد الكهربائي يقف على قمة الهاوية، ويبدو الزمان في منظوره جواداً هادئاً لم يكن قد أصابه الجموح المشتط، لكن الرؤية كانت واضحة للمتحاورين اللذين ينطقان بصوت واحد، فكلاهما يمشي على الريح، وهذه صورة أثيرة سقطت من حصاد المتنبي إلى معجم درويش، وكلاهما يمتلك ثقة تامة بصدق الفن ومعجزات النمو الطبيعي للعشب. كانا يتكئان على منطق التاريخ المبشر بانتصار الحق والتطور إلى إقرار العدل، غير أن وحي الفن ألهم الشاعر شيئاً من الحذر، فحصان الزمان الذي طالما ركض في أفلام الهنود الحمر لا يوثق به، ودعاوى الحضارة الحداثية تكذبها الوقائع، وعندئذ يتجلى زيف المعادن، وخطورة الكهرباء، وخيبة الأمل المنتظرة في معجزات الغد، لتلقي بظلها على تفاؤل سعيد وحركته في الكتابة والتصدي للمستشرقين، إنها القوة التي تلوح بجبروتها ضد الحق الذي يكاد يتوارى هائماً مع أرواح الضحايا في ضمير الفن والحياة.

ضربات المرمى

فإذا توقفنا قليلاً عند اختراقات المعنى، وتمثيلات الوجود المفعم بالضوء، أمكن لنا أن نتصور الجمل المكثفة في الشعر، مثل الضربات التي تصيب المرمى في الكرة، فهي التي تحقق

الأهداف، لكن خطوات اللعب كلها تقود إليها وتتوج بها، يشترك فيها الإيقاع مع التركيب والترميز وألاعيب التعبير.

وسأختار نموذجين فحسب، من قصيدة درويش، الغنية بهذه التمريرات، فقد أخذ يطرح الأسئلة على نفسه وعلى إدوارد، فصور موقفه من الهوية، ومن الكتابة، حتى جعله يقول:

«أنا ما أكون وما سأكون/سأصنع نفسي بنفسي
وأختار منفاي/ منفاي خلفية المشهد الملحمي..
أدافع عن/حاجة الشعراء إلى الغد والذكريات معاً
وأدافع عن شجر ترتديه الطيور/بلاداً ومنفى
وعن قمر لم يزل صالحاً/لقصيدة حب
أدافع عن فكرة كسرتها هشاشة/أصحابها
وأدافع عن بلد خطفته الأساطير/».

ضربات المرمى المجازي متعددة في هذه القطعة، تبدأ بالشجر الذي ترتديه الطيور، والقمر الذي لايزال صالحاً لقصيدة حب، وتنتهي بهذا الهدف العجيب عن البلد الذي خطفته الأساطير، ولا يفيدنا في شيء أن نحلل «غزال الكناية» كما يسميها درويش- في هذه الصور اللافتة، لكن يكفي أن نلاحظ فيها جميعاً جمال الحرية في الإبداء التعبيري المدهش، فمن بين آلاف الإمكانات يختار الشاعر هذه الصيغ، لأنها هي التي تصيب مرماه.

وعندما يتطرق الحوار إلى ما يصيب الغرباء من الحنين إلى الوطن المستباح، يقول درويش في حواريته بصوت رفيقه:

«حلمي يقود خطاي/ورؤياي تجلس حلمي على ركبتيّ
كقط أليف، هو الواقعي/الخيالي/وابن الإرادة
في وسعنا/أن نغير حتمية الهاوية..
وأما أنا/فحنيني صراع على
حاضر يمسك الغد من خصيتيه».

ويقدر ما نشعر بوداعة الرمية الأولى للحلم الذي أصبح قطاً أليفاً يجلس على ركبة صاحبه، دون أن يذكرنا بقطط «بودلير» البرجوازية، ننتفض لقسوة القفزة الأخيرة في الصراع على الحاضر الذي يصر بضراوة على تركيع المستقبل، ويذل رجولته، في مشهد الألم التاريخي الموجع، وبقدر ما تعكس الصورة لا أخلاقية المعركة الماثلة وقبحها الزنيم، تمس العصب الحساس في صراع القتلة من أبناء العم الأعداء.

ماذا يقول الشعر؟

وتمضي السردية الكامنة في القصيدة لتطرح على جلدها أسئلة محددة، حول محاولة إدوارد زيارة بيته القديم في القدس المحتلة، وهل طلب الإذن من غرباء ينامون فوق سريره فلم يسمحوا له، فلا مكان لحلمين في مخدع واحد، حتى تنتقل فجأة إلى نقطة مضادة في المشهد الراهن، في طباق حميم مع حركة السرد والتصوير، فيقول:

«لا أنا أو هو../ولكنه قارئ يتساءل عما
يقول لنا الشعر في زمن الكارثة!
دمٌ. ودمٌ.ودمُ.

في بلادك/ في اسمي وفي اسمك، في
زهرة اللون، في قشرة الموز
في لبن الطفل، في الضوء والظل
في حبة القمح، في علبة الملح.

..

يقول: القصيدة قد تستضيف/ الخسارة
خيطاً من الضوء يلمع/ في قلب جيتاره
أومسيحاً على/ فرس مثخن بالمجاز الجميل/ فليس
الجمالي إلا حضورالحقيقي/ في الشكل».

ولأنه يكتب الشعر المدور الذي يغطي إيقاعاته بنبر الحديث المسترسل بين السطور، فإنه يكتب كلمات الدم عمودية متقاطرة، ويمارس قفزاته من وصف الحياة الخارجية إلى استبطان المسعى الإبداعي في جوهر إنجازه، فإنه يعرف كيف يهدهد الروح وهو يستقطر الدم من الجرح الفلسطيني، ولا يخفي كدحه الموصول للتخلص من فخ المباشرة، وتحقيق درجة عليا من الإتقان في توليد الشكل الجمالي الفاتن من رحم الحقيقة الشعرية. وهو يقيم ألحانه المتراكبة من طباق الأصوات والدلالات حيناً، (راجع اللوز والموز، والطفل والظل، والقمح والملح) ومن اقتناص الصور الفذة في ضوء الجيتار وجرح المسيح حيناً آخر، حتى إذا انتهى إلى مقطع الوصية المتبادلة الأخيرة بينه وبين صاحبه كان قد أفضى بسره إلى قارئه، واكتملت رؤياه في ناظره وهو يقول:

«وقال: إذا متّ قبلكَ/أوصيك بالمستحيل
سألت: هل المستحيل بعيدٌ؟
فقال: على بعد جيل.
سألت: وإن متُّ قبلك
قال: أعزّي جبال الجليل
وأكتب: ليس الجمال إلا بلوغ الملائم
والآن، لا تنس/ إن متّ قبلكَ أوصيك بالمستحيل».

وإذا كانت السردية تمتد سطوراً بعد ذلك لتحقق الطباق، الذي أشرنا إليه في وصف الزيارة الأخيرة له قبيل رحيله، وهو يقاوم السرطان و«حرب سدوم على أهل بابل»، وتتأمل شموخه كالنسر الذي يودع قمته فيودع معها شعورالألم، فإن القصيدة تضعنا في قلب التجربة الإنسانية للمبدع العربي، وهو يشهد ذاته تتقسم في نفوس ذويه، ووردة قلبه تتبرعم في حضن الأمل بالمستحيل، بالرغم من عذابات المنافي والحروب.

يوميات «أثر الفراشة»

«أثر الفراشة» عنوان شعري طائر أطلقه محمود درويش على آخر ما نشره من كتب عام ٢٠٠٨ قبيل رحيله، لكن المدهش أنه صنفه بعنوان فرعي آخر هو «يوميات»، والمعروف أن اليوميات نوع من الكتابة النثرية البحتة للمذكرات والخواطر العابرة التي يسجلها الكاتب يوماً بيوم، فهي بطبيعتها لا بد أن تكون تلقائية مرتبطة بلحظة الكتابة، وقصيرة نسبياً

ومعنية بالشأن اليومي المتغير. لكن في حالة ما إذا كان كاتب اليوميات شاعراً، هل نتوقع منها أن تخلو من الشعر ومغامراته أو محاولاته على الأقل؟ ثم ما هو موقف درويش من إشكالية الشعر والنثر؟ أذكر أني سمعته منذ فترة يقول «صحوت ذات يوم فإذا بي أجد نفسي مصنفاً من الشباب باعتباري شاعر تفعيلة، ولما كانوا لا يعتقدون أن هذا الزمن هو زمن قصيدة النثر، فقد صرت إذن شاعراً انتهت صلاحيته». وأعرف أنه قد اجتهد بعد ذلك ليبرهن لهؤلاء على قدرته في كتابة قصيدة النثر وإن كان قد سماها «نصوصاً» وألقى بعضها في أمسياته الأخيرة. لكن هذا الكتاب الجديد الذي أطلق عليه يوميات، ينبئنا عند قراءته بأمر بالغ الأهمية في رؤية محمود درويش للشعر، إذ يفصل بكل حسم بين الشعر والنثر، حيث يعطي للقصيدة الموزونة حقها من التمييز في النبرة وطريقة الكتابة وتوزيع السطور، كما يعطي للخواطر النثرية طابعها الخاص في بنية التركيب اللغوي والإطار الشكلي دون أدنى خلط بين المستويين، وإن كان كل منهما يشكل قطباً في حياة الشاعر وشواغله اليومية ونوع كتابته، يتجاور ويتحاور مع القطب الآخر في فضاء نصي مشترك.

البنت / الصرخة

والطريف أن النص الأول في «أثر الفراشة» وهو بعنوان «البنت / الصرخة» خالص الشعرية في إيقاعه وكتابته وبنيته التخييلية إذ يقول:

على شاطئ البحر بنت، وللبنت أهل
وللأهل بيت. وللبيت نافذتان وباب.
وفي البحر بارجة تتسلى/بصيد المشاة على شاطئ البحر
أربعة، خمسة، سبعة/يسقطون على الرمل
والبنت تنجو قليلاً/لأن يداً في الضباب
يداً إلهية أسعفتها/فنادت: أبي
يا أبي قم لنرجع، فالبحر ليس لأمثالنا
لم يجبها أبوها المسجى على ظله/في مهب الغياب
دم في النخيل، دم في السحاب
يطير بها الصوت أعلى وأبعد/من شاطئ البحر
تصرخ في ليل برية، لا صدى للصدى
فتصير هي الصرخة الأبدية في خبر عاجل/لم يعد خبراً
عاجلاً
عندما/عادت الطائرات لتقصف بيتاً بنافذتين وباب».

التخييل السردي هو السمة الظاهرة في هذه المقطوعة، فهي تحكي ما حدث للبنت وأبيها وبيتها من قصف، جاء أولاً من البارجة في البحر للتسلية وهي تمشي على الشاطيء، وعندما ظنت أن هذا هو جرمها وهرعت إلى بيتها جاءها القصف أيضا من الجو. في صرخة أبدية في كل الأحوال. لكننا لا نلبث أن ندرك أن هذا المعنى الحرفي النثري للسطور الذي يصف مشهداً تليفزيونياً تكرر على الشاشات، وانخلعت له قلوب المشاهدين، ليس كافياً للدلالة على محتواها بأية حال، فلا بد أن البنت قد

صارت أبعد من أية فتاة عادية، أصبحت رمزاً، ولا بد أن البحر والشاطئ والأب والبيت بنافذتيه وبابه، كل ذلك قد اكتسب كثافة رمزية يتعين على القارئ أن يبحث لها عن مدلولات أوسع في الواقع الفلسطيني، إذ يمكن للشاطئ أن يكون غزة وللبيت أن يكون الضفة، كما البنت الصارخة ربما تكون هي طفل الحجارة والأب المسجى في ظله هو الجيل الذي صرعته القضية، كما أن البارجة يمكن أن تكون القوة الأمريكية والطائرة هي الإسرائيلية، إلى جانب احتمالات رمزية أخرى تجعل الدلالة الشعرية ليست محصورة في المعنى الحرفي، بل قابلة للتمدد والتجدد والتأويل طبقاً لأفق المتلقي وما ينتظره من النص. ثم إن الصورة بأكملها، وفواصل القافية البائية المحددة لحركات النص إيقاعياً في باب/ضباب/الغياب/السحاب باب تؤطر النص شعرياً، وتصبغه بألوان الدم التي تغطي الأفق ابتداء من النخيل وحتى السحاب الذي ترتفع إليه الرؤية التشكيلية.

كقصيدة نثرية

هذا هو عنوان النص الثالث «أثر الفراشة» وهو مكتوب بسطور متتالية دون بياض شاغر، كما أنه يربط بين طرفين متباعدين عن طريق تشبيه تلقائي غريب يرى أن الصيف مثل قصيدة النثر، لنقرأ لنعرف رؤية درويش لقصيدة النثر وما هي مكوناتها وأهميتها بالنسبة إليه:

«صيف خريفي على التلال كقصيدة نثرية. النسيم إيقاع

خفيف أحس به ولا أسمعه في تواضع الشجيرات. والعشب المائل إلى الأصفرار صور تتقشف، وتغرى البلاغة بالتشبه بأفعالها الماكرة. لا احتفاء على هذه الشعاب إلا بالمتاح من نشاط الدوري، نشاط يراوح بين معنى وعبث. والطبيعة جسد يتخفف من البهرجة والزينة، ريثما ينضج التين والعنب والرمان ونسيان شهوات يوقظها المطر». لولا حاجتي الغامضة إلى الشعر لما كنت في حاجة إلى شيء «يقول الشاعر الذي خفت حماسته فقلت أخطاؤه. ويمشي لأن الأطباء نصحوه بالمشي بلا هدف لتمرين القلب على لا مبالاة ما ضرورية للعافية. وإذا هجس فليس بأكثر من خاطرة مجانية، الصيف لا يصلح للإنشاد إلا فيما ندر، الصيف قصيدة نثرية لا تكترث بالنسور المحلقة في الأعالي».

ها هي خصائص قصيدة النثر عند درويش ظاهرة للعيان، فهي ذابلة في شعريتها مثل الصيف الملتبس بالخريف، وهي ذات إيقاع خفيف تشعر به ولا تسمعه لتتحقق من وجوده، صورها متقشفة مثل العشب المصفر وبلاغتها خفية ماكرة، ليس فيها نشاط دلالي إلا النذر المتاح من حركة العصافير الكسلى، لذلك تتراوح بين المعنى والعبث، هي جسد طبيعي لا شهوة له ولا زينة فيه، ليست مثل الطبيعة التي كان يتحدث عنها ابن الرومي فيقول إنها تتبرج «تبرج الأنثى تصدت للذكر»، لكن المشكلة أنها تعبر عن مجرد توق للشعر دون أن تصير تحقيقاً كاملاً لحضوره، يمارسها الشاعر المريض –

مثل المشي الصحي - ليمرن عضلات قلبه على اللامبالاة. من هنا فهي «مجانية» كما يقول منظروها بالضبط، لا تصلح بطبيعتها للإنشاء إلا فيما ندر، ولا يمكن أن ترتفع إلى سماء القصائد المحلقة كالنسور.

الحوار مع الموت

لا أعرف شاعراً عربياً محدثاً أطال التحديق في وجه الموت مثل محمود درويش، صحيح أن السياب تقاطرت نفسه وتآكل جسده وهو يقاوم الموت بشعره، وكذلك صلاح عبدالصبور الذي استفزته عبارة «ييتس» الإنسان هو الموت؛ فراح يدندن حولها بنغمة درامية وصوفية عميقة، وكذلك أمل دنقل الذي شهد في غرفته بمعهد السرطان ذوبان جسده في يد الغول الكبير، لكن محمود درويش كان أبعد تمثلاً لهذا الموت في سنواته الأخيرة كلها، أذكر في آخر لقاء معه الربيع الماضي أن كنا في بهو أحد الفنادق في الإمارات العربية، وتقدمت منه الشاعرة ميسون صقر بعد أن كانت قد أهدته في المساء ديوانها الأخير فبادرها بقوله «أنت شابة مبدعة، مالك وللموت حتى تطيلي صحبته بهذه الطريقة، دعيه يحاصرنا نحن» كان الموت قد أصبح رفيق محمود منذ عملية القلب المفتوح الأولى فوصفه شعرياً أكثر من مرة وأفرد له أكثر من ديوان منذ «الجدارية» الشهيرة، لكنه يستحضر في هذا الكتاب حوارية عنه في قصيدة بعنوان «بقية حياة» يقول فيها:

إذا قيل لي: ستموت هنا في المساء
فماذا ستفعل فيما تبقى من الوقت؟
أنظر في ساعة اليد/أشرب كأس عصير
وأقضم تفاحة/وأطيل التأمل في نملة وجدت رزقها...
ثم أنظر في ساعة اليد:
ما زال ثمة وقت لأحلق ذقني
وأغطس في الماء/أهجس:
لا بد من زينة للكتابة/فليكن الثوب أزرق...
أجلس حتى الظهيرة حياً، إلى مكتبي
لا أرى أثر اللون في الكلمات/بياض بياض بياض

مطاردة الزمن هي مشكلة المعرفة بالموت وانتظار موعده، يتصور الشاعر أنه حينئذ سيحاول مباشرة حياته بالطريقة الآلية ذاتها، إتيان الأفعال المعتادة ستصبح وسيلته لاستقبال الموت، بل أكثر من ذلك سيحاول أن يتزين له مثلما يتزين للقاء الأصدقاء، يحلق ذقنه، يغتسل، يلبس ثوباً أزرق، ثم يجلس مستمتعاً بالحياة إلى مكتبه، لكنه سيدرك أن الكتابة – وهي فعل حياة – لا يمكن أن تتم بكاملها في انتظارالموت، سيحل البياض محل ألوان الكلمات ليمتد على الصفحات:

أعد غذائي الأخير
أصب النبيذ بكأسين: لي/ولمن سوف يأتي بلا موعد
ثم آخذ قيلولة بين حلمين

لكن صوت شخيري سيوقظني!
ثم أنظر في ساعة اليد: ما زال ثمة وقت لأقرأ
أقرأ فصلاً لدانتي، ونصف معلقة
وأرى كيف تذهب مني حياتي/إلى الآخرين
ولا أسأل عمن سيملأ نقصانها
– هكذا؟/هكذا!
– ثم ماذا؟/أمشط شعري
وأرمي القصيدة/هذى القصيدة/في سلة المهملات
وألبس أحدث قمصان إيطاليا
وأشيع نفسي بحاشية من كمنجات إسبانيا
ثم/أمشي/إلى المقبرة

مشاهد بصرية في سيناريو الساعات الأخيرة من حياة شاعر، مفارقات سلوكه في الطعام والشراب، في النوم والصحو، في القراءة وأمهات الأعمال الإبداعية ثم العودة للذات وإلقاء القصيدة/ إعدامها في سلة المهملات. التزيين في الملبس واستحضار الذات الشاعرة التي كان يحلو لدرويش دائماً أن يعتبرها «كمنجة» قبل أن يستأنف خطواته إلى المقبرة. يقبض درويش في هذا النص على رائحة الغياب في اللحظة التي يجسد فيها ما يسبقه، لكن أبرز عناصر الشعرية هنا تتمثل في تلك اللغة الصافية التي تشف عن حركة النفس وشفافية الروح دون تفجع أو مأساوية، لقد ألف الشاعر الموت وقدمه جمالياً بطريقة نفذت إلى صميمنا دون أن نقوى على

اعتباره شيئاً أليفاً، خصوصاً إذا كان من يختطفه في قامة محمود درويش.

اغتيال

هذا عنوان قطعة شعرية أخرى لمحمود درويش، يعلن فيها أن هناك من يغتاله بسوء الفهم لشعره، وتحريف معانيه، وتوجيه الاتهامات إليه، وأن هؤلاء هم النقاد على وجه التحديد، يقول الشاعر:

يغتالني النقاد أحياناً:
يريدون القصيدة ذاتها/والاستعارة ذاتها..
فإذا مشيت على طريق جانبي شاردًا/قالوا لقد خان الطريق.
وإن عثرت على بلاغة عشبة/قالوا تخلىّ عن عناد السنديان.
وإن رأيت الورد أصفر في الربيع/تساءلوا: أين الدم الوطني في أوراقه؟
وإذا كتبت: هي الفراشة أختي الصغرى/على باب الحديقة حركوا المعنى بملعقة الحساء.
وإن همست: الأم حين تثكل طفلها/تذوي وتيبس كالعصا قالوا: تزغرد في جنازته وترقص../فالجنازة عرسه.
وإذا نظرت إلى السماء لكي أرى/ما لا يرى/قالوا تعالى الشعر عن أغراضه.

واللافت للانتباه في هذه المقطوعة هو تمثيل درويش لهذه العلاقة المتوترة دائماً بين الشاعر والناقد، باعتبارها منذ البداية نفي للآخر واغتيال له. ومع أنه يحترز في حكمه بكلمة أحياناً التي تنجيه من التعميم الضال، فإننا لا بد أن نذكر أن درويش أكبر شاعر دلله الجمهور في العصر الحديث، وأن النقاد تسامحوا معه ومنحوه من المحبة والتعاطف ما لم يسعد به شاعر آخر في الحياة العربية الراهنة، فهو لا يعرف ولم يجرب مذاق الصراع الحقيقي بين النقاد والشعراء، خصوصاً من الحداثيين الذين يتأبى شعرهم على الفهم المباشر ويتصدى لضرورات التأويل..

أما ما يشير إليه محمود من حالات النزاع بينه وبين من يسميهم نقاداً فهو لا يعدو أن يكون نموذجاً بسيطاً لموقف القراء العاديين منه. وأغلب الظن أن محاوريه غالباً كانوا من المريدين له والمسحورين بعالمه، فهؤلاء عندما يعجبون بشيء يطلبون تكراره، وويل للشاعر الذي يقع في تكرار نموذجه الشعري في البناء والتخييل استجابة لهذا النزوع الفطري لدى الجمهور، حيث تعود على تكرار الغناء والتملي كل مرة بحلاوته واكتشاف أعماقه وإيحاءاته. لكنك لن تجد ناقداً واحداً يُعتد برأيه يمكن أن يعتبر الخروج عن المألوف في الشعر خيانة، فليس هناك من الخبراء من يمكن أن يظن أن الشعر يسكن الدروب المطروقة، وتهمة الخيانة عادة لا يطلقها النقاد، وإنما الجمهور الذي يتصور الزواج الأيديولوجي الدائم

للشعر بقضية معينة هو الذي يمنحه الشرعية، فيبحث عن دم الوطن في كل أوراق الشعراء. أما من يحرك المعنى «بملعقة الحساء» كي يفهم رموزه ويؤول إشاراته فهو ناقد فعلاً، وهو لا يحتج عادة على الشعر بل يكتشف ما يزخر به من جمال حتى ولو كان غير مقصود. ليس النقاد هم الذين يصرّون على الصور النمطية للأمومة مثلاً، أو يدينون التعالي على التجارب والأغراض المعروفة، بل هو الجمهور الذي كان درويش لا يرى سوى تعليقاته، فتجاوز المراحل والتعالي على التجارب المبتذلة غاية الفكر الشعري والنقد الحديث. لهذا فإن درويش عندما يختم شكواه من النقاد قائلاً:

يغتالني النقاد أحيانًا/ وأنجو من قراءتهم

وأشكرهم على سوء التفاهم/ثم أبحث عن قصيدتي الجديدة

فإنه بدوره يسيء تسمية هؤلاء بالنقاد، بمقدار ما يحسن صنعًا بالنجاة من قراءتهم، لكنه يكتشف في الحين ذاته أهمية القراءة التي هي وليدة غالبًا لسوء الفهم، لأنها تصبح قوة دافعة خلاقة للمبدعين، أما التواطؤ والتكريس فلا يساعدهم على اجتياز مراحلهم والتفوق على ذواتهم مثلما فعل محمود درويش.

ربيع سريع

لا أعرف كيف تكون الغنائية، كما يزعم البعض، عيباً فادحاً فى شعر درويش، فهي في هذا الشعر الذي ينسب إليها

مثل الحمرة العاطرة في الورد، واللهب المتوهج في الجمر، والنغم الصادح في الموسيقى، لا يمكن أن يخلو منها الشعر وإن احتوى إلى جانبها بعض العناصر الدرامية أو الملحمية. أما الذي قد يخلو من الغنائية فهو لا يعدو في أفضل أشكاله أن يكون لونًا من السرد النثري الذي يعتمد على الحكي.

درويش يزاوج بين الغناء والحكي، بين الدراما والملحمة، بين الشعر والنثر، خصوصاً في «أثر الفراشة» الذي أودع فيه آخر تجلياته الإبداعية، حيث يمسك بناي الغناء الشجي عندما يعود لاستقطار الإيقاعات العمودية في مثل قوله:

مرّ الربيع سريعاً/مثل خاطرةٍ
طارت من البال/ قال الشاعر القلقُ
في البدء أعجبه إيقاعه/فمشى
سطراً فسطراً/لعل الشكل ينبثقُ
وقال: قافيةٌ أخرى/تساعدني
على الغناء/فيصفو القلب، والأفقُ

الغريب أن القلق يظل هو الصفة الدالة الملازمة للشاعر عند محمود درويش، منذ أن احتفظ من المتنبي بشطرة بيت جعلها شعارًا لأحد دواوينه تقول:

على قلق كأن الريح تحتي

فإذا افتقد الشاعر القلق وركن إلى الدعة والاطمئنان، فعليه

أن يودع عالم الشعر برمته، هذه الأبيات الثلاثة، بالإحصاء العمودي، والتي تقع في عشرة سطور موزعة تمثل بامتياز حالة الكتابة الشعرية، فهي تبدأ باقتناص الإيقاع الذي ينبثق من شكل القصيدة، كما تنبثق القصة عادة من مشهد بصري محدد. كما أن القافية – وهي الحسناء المرصودة المتأبية المهجورة لعنادها عند شعراء الحداثة – هي في حقيقة الشعر أداة لتنظيم تدفقه وتنمية إيقاعاته، وتلوين مادته اللغوية بصور موسيقية فاتنة. وهي فوق ذلك كله ضابط إيقاع الغناء لصفو الروح والفضاء.

مرّ الربيع بنا/لم ينتظرأحدا
لم تنتظرنا عصا الراعي/ ولا الحبقُ
غنّى ولم يجد المعنى/وأطربه
إيقاع أغنية/ضاقت بها الطرقُ
وقال: قد يولد المعنى/مصادفة
ويكون ربيعي.. ذلك القلق

أن يقترن الربيع بالغناء منذ عصر الرعاة حتى اليوم فهذا من لوازم الطبيعة والفن والجمال، لكن السرعة الخاطفة التي تختزله في لحظات بارقة تمر كالخاطرة الشاردة، هي السمة المميزة لفقر العالم وخلوه من المعنى في منظور درويش. ما يبقى من الزمن إنما هو هذا الإيقاع المتسارع الذي تضيق به الطرق، أما مضمون هذا النغم الشرود فقد يولد بالصدفة، وقد لا يكون في حقيقته سوى هذا القلق الذي يمثل جوهر الشعر

ولبّ الوجود في آن واحد. هل لنا أن نلتمس علاقة وثيقة بين هذه التجربة المستبطنة لانتظام إيقاع الزمن وسرعة دورانه وخلوه من حتمية الدلالة، والإطار العمودي اللعوب في توزيع الكلمات على السطور الذي اختاره درويش، أو لقيه مصادفة مثل المعنى الذي يأتي بضربة نرد مشاكلة للحياة ذاتها؟ بعبارة أخرى: هل فرض الوعي الميتافيزيقي بالرؤية الكلية للشاعر هذا النظام على كلماته، بحيث انبثق الشكل الشعري من جوهر التجربة؟

صيف وشتاء

عثر محمود درويش مؤخراً على رمز الفراشة ليجسد به عوالم الشعر في تحليقها عبر المتخيل النشط، وفي هشاشتها المفعمة بتحولات الجمال والتلون بالصور الرائقة، وفي حريتها المطلقة التي تفقد جوهرها إن تخلت عنها، والتي يكون فيها حتفها. وفي كثير من الإيحاءات الأخرى المرتبطة بالصيد والطفولة والعبثية المرحة. ولعل هذه الحالة الشعرية المدوّمة مع حركة الفراشة هي التي قادته إلى تأمل تقلبات الطبيعة في فصولها المختلفة، ليمنحنا عبر إشارات مكثفة موجزاً لرؤيته لحركة الزمن فيها. يقول في مقطوعة «صيف وشتاء»:

لا جديد. الفصول هنا اثنان.

صيف طويل كمئذنة في أقاصي المدى.

وشتاء كراهبة، في صلاة خشوع.
وأما الربيع/: فلا يستطيع الوقوف على قدميه
سوى للتحية: أهلاً بكم/في صعود يسوع

الغريب أن يسيطر المتخيّل الديني على وجدان درويش وهو يستبطن تلاحق الزمن؛ إذ يشرع في رؤيته مدركاً أنها قد لا تحمل من الجدة سوى اختزالها للفصول في حركتين بدلاً من أربع، حركتان طاغيتان هما الصيف المتطاول مثل المئذنة الممتدة إلى أقاصي المدى في عناقها للسماء، فهو فصل مكشوف وعمودي وخارق للفضاء، بمقدار ما يتشاكل الشتاء – في دفئه وحميميته وزهوه – براهبة مستغرقة في خشوع الصلاة. على حافة هذا الشتاء لا يكاد ينهض الربيع متحاملاً على قدميه ليلقي تحية الفداء على الإنسانية وهي تتمثل في صعود يسوع الذي يتوج أسبوع الآلام، فصل عابر وأليم وخادع مع أنه مفعم برموز الروح والمحبة والتضحية كلها:

«وأما الخريف/فليس سوى خلوة
للتأمل فيما تساقط من عمرنا
في طريق الرجوع.
فأين نسينا الوجود؟ سألت الفراشة
وهي تحوّم في الضوء/فاحترقت بالدموع»

الخريف عند الشاعر فجوة الغياب، وعي بالفناء، وإدراك

لوجع الفقد، عندئذ ينتفض ليطرح سؤال الوجود الفاجع: أين نحن من دورة الزمن؟ بيد أنه لا يسأل عقل الإنسان الذي طالما تفلسف في هذا المضمار، بل يسأل تلك الفراشة الطائرة المحوّمة في لجة الضوء وهي غالباً تدرك أن هلاكها يكمن في افتتانها وتحليقها، فراشة الشعر الملهمة التي طالما حاكت الروح واخترقت ضمير الغيب، فلا تكون إجابتها سوى طقطقة الاحتراق باللهب والتساقط في دمعه. اللافت في هذه المقطوعة أن التمثيل الديني للوجود يمتد فحسب عبر الشتاء والربيع والصيف. أما الخريف الذي يواجه فيه الإنسان مصيره، فلا يبقى له من يقين فيه سوى التساؤل عن جدوى الدورة الكاملة ومستقرها الأخير، مما يحيل الزمن إلى لغز والحياة إلى مجرد أمثولة مطروحة على التساؤل الكوني أمام روح الشعر المهوّمة. لقطات سريعة من مشهد كلي تتبعها لقطات أخرى تستكمل رؤية الزمن والوجود عند درويش تغري بالمتابعة والمتعة التأمل.

التسمية في الشعر

لنقرأ المقطوعة الشعرية البليغة التي منحت كتاب درويش الأخير تسمية «أثر الفراشة»؛ لندرك طبيعة العلاقة الجدلية في التسمية عندما يُطْلَق على الكل عنوانٌ مقتطع من جزئه؛ ذلك لأن الدلالة الشعرية قابلة دائماً للامتداد والترميز والتكثيف مثل الأحلام، وهي بذلك تغري بالتأويل عندما تفيض عن

محيطها الحرفي المحدود، لتغطي فضاء كاملاً تنبسط عليه إشارتها القليلة. وإذا كان العنوان أشد علامات النص الأدبي جاذبية ومراوغة، فإن التقابل الماثل بينه وبين النص برؤيته المكتملة يظل مصدراً خصباً لقراءات متتالية، قابلة دوماً للمراجعة. يقول درويش في مقطوعته الجزئية المنقولة إلى عنوان الكتاب:

«أثر الفراشة لا يُرى/أثر الفراشة لا يزول
هو جاذبية غامض/يستدرج المعنى ويرحل
حين يتضح السبيل.
هو خِفّة الأبدي في اليومي
أشواق إلى أعلى/وإشراق جميل».

التقنية الشعرية الموظفة في هذه المقطوعة سبق أن أطلقت عليها في بعض تحليلاتي الأخرى اسم «تقنية الأحجية»، وتتمثل في طرح عنصر مبهم ثم مقاربته على دفعات كاشفة دون الوصول إلى هتك ستاره الأخير الشفيف. كان شعر صلاح عبد الصبور هو المادة التي اعتمدت عليها حينئذ في مطارحة هذه التقنية والتمثيل لها.

في مقطوعة درويش، نجده يقتنص العنصر المبهم «أثر الفراشة» ويشرع في إضاءته تدريجياً دون أن يكون هو نفسه على علم مبيّت بالمقصود منه غالباً، بل يتكشف له هذا المعنى في خطوات تتبلور عبرها رؤيته الشعرية في مجموعة من

الخصائص المتوالية، أولها أنه لا يُرى، فهو شيء غير حسيّ، ومع ذلك فهو يتمتع بوجود يفوق كل المرئيات، هو الخلود نفسه، إذ إنه «لا يزول»، وهذه خاصية كان يحلو لدرويش أن يعتبرها من أسرار الألوهية دون استغراق في المقدس الجليل. ثم يرصد خاصيّة أخرى له؛ إذ تشعّ منه «جاذبية الغموض» وهي مشهود لها بالفاعلية القصوى في كل أنواع التجارب. لكن الغريب أنه على غموضه «يستدرج المعنى» ويمضي قبل أن تتكشف سبله. هو الذي يجمع بين ما يبدو متناقضاً في الظاهر، فيصنع سرّ الأبدية في المعايشات اليومية، مستثيراً أشواق التسامي والتجاوز حيث يشرق الجمال من ثناياه، لا بد إذن أنه من قبيل الفنون، لكن أيها على وجه التحديد؟

«هو شامة في الضوء تومئ
حين يرشدنا إلى الكلمات/باطننا الدليل
هو مثل أغنية تحاول/أن تقول وتكتفي
بالاقتباس من الظلال/ولا تقول..
أثر الفراشة لا يُرى/أثر الفراشة لا يزول».

مع خصائصه النورانية يتجسد في الكلمات التي تنبثق من حياتنا الباطنية، هو فن قولي إذن تتلبس فيه اللغة بالموسيقى ويقول دون أن يفصح تماماً.. يرسم الظلال بخفة ورشاقة وإمتاع، هو تلك الأحجية البعيدة القريبة، لا يُرى بالبصر لكنه لا يزال خالداً عظيم الأثر، هل يقصد محمود

درويش توصيف الشعر أو تعريفه، بخفته وجاذبيته، بحلاوته وغموضه وسحره

شظايا شعرية

ربما كان محمود درويش من أطول الشعراء المعاصرين نَفَساً؛ فقد امتدّ طموحه منذ مطلع حياته، مثل بدر شاكر السياب، إلى إبداع القصيدة الملحمية الكبرى، وتحقق ذلك نسبياً بشروط مخالفة لشروط الملحمة الكلاسيكية في بعض أعماله مثل «الجدارية»، لكنه في مقابل ذلك أمعن في تصنيع شظايا شعرية حادة وبارقة، تطايرت في كتبه الأخيرة، خصوصاً «أثر الفراشة» الذي يضم مقاطع شعرية ونثرية أطلق عليها صفة «يوميات» وفيها يقول مثلاً بعنوان «غريبان»:

« يرنو إلى أعلى/ فيبصر نجمة/ ترنو إليه
يرنو إلى الوادي/ فيبصر قبره/ يرنو إليه
يرنو إلى امرأةٍ/ تعذّبه وتعجبه/ ولا ترنو إليه
يرنو إلى مرآته/ فيرى غريباً مثله/ يرنو إليه »

ولعل إعادة كتابة القطعة بهذه الطريقة المخالفة للكتاب، حيث يضع كل جملة في سطر واحد أن تكشف عن هندسة القصيدة بطريقة بصرية ظاهرة، فهي تتكون من أربع جمل/ حركات، يتكرر بعضها مع التخالف في بعض الكلمات، فتحقق بلعبة التوافق والتخالف على مستويات الإيقاع

والتعبير نموذجاً فذًا لصورة شعرية، تقدم رؤية كلية مكثفة على وجازتها وبلاغتها البسيطة الأنيقة. صوت القصيدة عندما يتطلع إلى الأعلى (لاحظ تعبيره عن ذلك بفعل «يرنو» الذي يختزن تاريخاً شعرياً مضمخاً بعطر الأسلاف وآخرهم قائل «لمّا رنا حدثتني النفس قائلة») عندما يرنو إلى الأعلى يرى نجمة في الأفق تنظر بدورها إليه، وبوسع القارئ أن يحلّ رمز النجمة بما شاء من معان في الطبيعة وما بعد الطبيعة، في الكون والإنسان، لكنه عندما يرنو إلى الوادي – حيث يقع في مستوى نظره البشري – فهو لا يرى أمامه سوى المصير المحتوم، مكان واحد سيستقر فيه طالما تمثله درويش في سنواته الأخيرة حتى أوشك أن يسد أمامه الأفق، ناجاه وداعبه، حفره ومضى بإرادته نحوه عشرات المرات في قصائده قبل أن نراه يمشي إليه مؤخراً محمولاً على الأعناق والشهقات. أما الحركة الثالثة فهي تستعيد لياقة النظرة، لترتد إلى رمز آخر للدنيا، إلى أجمل ما فيها بالنسبة إلى القلوب النابضة وهو الجنس الآخر، خاصة المرأة التي تتلاعب معه بتفاعل عكسي، فهي تعجبه وتضنيه وتجزيه تطلعاً بتجاهل وتحديقاً بإعراض. إنها الدنيا في الأدبيات الكلاسيكية التي طولب الأنبياء بالإعراض عنها بحثاً عن الخلود، إنها الحورية الفاتنة التي طالما هددت مصائر البشر في غابة الوجود. هي على وجه التحديد ما يأسره، فليس معنى تثبيت نظره على القبر أنه قد زهد في الحياة، بل هي التي زهدت فيه وعذبت روحه.

عندئذ يرتد إلى ذاته، هذه الحركة الأخيرة في العودة إلى الذات والنظر في المرآة من أشد الحركات تواتراً وإلحاحاً على مخيلة درويش في الآونة الأخيرة، كان يقاوم بشكل بطولي مذهل النزوع النرجسيّ الطاغي على الشعراء، فكّ شفرة أسطورته في قصيدته الأخيرة «لاعب النرد» ليبرأ منه، ومع أن الحديث عن المرآة يملأ صفحات كتب النفس والفلسفة فإن شاعرنا يوجزه في كلمتين «يرى غريباً مثله/يرنو إليه» الغربة هي أفدح ما يواجه الإنسان عند التأمل في صورته، حيث تتمثل له على شكل «آخر». يتبادلان الاستنكار لا التعارف. في شطية شعرية واحدة تتراءى لنا أشعة متوهجة للكون والطبيعة، للإنسان والمصير، للدنيا وعذاباتها والذات وارتحالاتها. ما أبدع الشعر عندما يختزل ببساطة وحلاوة جميع ذلك في كلمات معدودة..

ممسكاً بالعمود

غريب أن يجمع درويش في «أثر الفراشة»، آخر منشوراته، كل الأشكال الشعرية متجاورة متحاورة. فها هو يمسك بعمود الشعر وينظم عدة أبيات على نسقه وبمنطقه ورؤيته. لأن العمود في تقديري يفرض على صاحبه ما يفرضه الزي الرسمي لرجال الدين أو الشرطة أو المساجين أو لاعبي الكرة على أهل كل صنعة، يجعلهم يتلبسون بحالة عقلية ووجدانية يمثلون بها الطائفة التي يعلنون انتماءهم إليها، ولم تكن

ثورة شعر التفعلية سوى المقابل الرمزي لسفور المرأة بعد مرحلة الحجاب. صحيح أن هناك قدراً من خصوصية الذات يتسرب في حركات كل فرد وذوقه في ارتداء الزي المعلن، لكنه يظل معتمداً على «تمثيل الجماعة» والتعبير عن المشترك بينها. يقول محمود في قطعته العمودية بعنوان «في صحبة الأشياء».

كنا ضيوفاً على الأشياء أكثرها/أقل منا حنيناً حين نهجرها.
النهر يضحك إذ تبكي مسافرة/مري، فأولى صفات النهر آخرها.
لا شيء ينتظر. الأشياء غافلة/عنا ونحن نحييها ونشكرها.
لكننا إذ نسميها عواطفنا/نصدق الاسم. هل في الاسم جوهرها؟
نحن الضيوف على الأشياء أكثرنا/ينسى عواطفه الأولى... وينكرها.

ولنرقب سمات العمود كما تتجلى في هذه القطعة مما يتجاوز إطار الوزن والقافية، فالشاعر يستخدم ضمير الجمع في كل الأبيات، مما يؤدي إلى تقليص مساحة الذات إلى أدنى مستوى يمكن أن تصل إليه. بنية الخطاب في الشعر العمودي تنتظم حول الجماعة التي يصدر عنها الشاعر وتدفعه إلى تفادي المسارب الفردية التي لا يشاركه فيها أحد قدر إمكانه، يصوغ

الكلام من هذا المنطلق العام للتمييز بين نوعين من الكائنات: الحية والجامدة كما تتمثل في علاقة البشر بالأشياء. البشر فانون، والأشياء باقية، كما أنها لا تعرف التعلق العاطفي الذي نجيده، يداعبها الشاعر قائلاً: إنها أقل منا حنيناً، ونحن نعرف أن لا صلة لها بالحنين أو غيره من عواطف البشر التي تلامسها، لكن يظل الحنين هو أقوى عاطفة يمتثل لها الشاعر ويستحضرها مع قومه.

يمارس محمود درويش في هذه القطعة تقنية أثيرة في الشعر العمودي، هي التي تعتبر قوام بلاغته وسر احتفاظ الذواكر به، وهي الحرص على توالد الكلمات وخضوعها لمنطق التداعي السائد، مما يشبع لذة التوقع عند المستمع أو القارئ، ويمتعه بألعوبة اللغة وهي تستخدم المفارقة في الأصوات لإنتاج دلالات جديدة من كلمات متقاربة. ولنتذكر بسرعة عناقيد هذه التداعيات في الأبيات الخمسة السابقة:

الأكثر يتطلب الأقل، والضحك ينادي على البكاء والأول يفضي إلى الآخر، والغفلة مضادة لانتباه التحية والشكر، الاسم في حقيقته هو جوهر المسمى. البيت الأخير في جملته استجابة فكرية وفلسفية وردّ على البيت الأول، يتجاوز مبدأ السؤال لينتهي إلى تقرير الجواب في صياغة تلتحم لتصبح حكمة جارية على كل لسان، «نحن ضيوف على الأشياء» وعواطفنا عوارض قابلة للنكران.

لعل السمة الأخيرة البارزة في هذه المقطوعة من تقاليد العمود الشعري التي ورثتها الأشكال الأخرى، هي الجمع في نسيجه التخييلي بين التجسيد والتجريد، بين صورة النهر الضاحك من بكاء المسافرة - ألا تذكـرنا بالقبر العلائي الضاحك من تزاحم الأضداد - والسؤال الفلسفي العميق عن مشكلة التسمية وهل هي اختصار لجوهر الأشياء، قبل أن ينتهي الشاعر إلى إقرار الحكمة الأخيرة ويجد فيه مستقراً لوجدان الجماعة وإيقاع المقطوعة في آن واحد.

وصف الشعر

أعيد صحبة درويش «أثر الفراشة» أرى فيه لعبة بالغة الذكاء والاتقان للتمييز الإبداعي بين الشعر والنثر، يضم سطوراً محسوبة من كليهما، لكنه يشتمل أيضاً على قطع عجيبة تكشف أسرار هذه العلاقة الملتبسة لدى كثير من شباب اليوم، في قطعة منها كتب بعنوان «خيالي كلب صيد وفيّ» يقول:

«على الطريق إلى لا هدف، يبللّني رذاذ ناعم، سقطت عليّ من الغيم تفاحة لا تشبه تفاحة نيوتن، مددت لألتقطها فلم تجدها يدي ولم ترها عيناي، حدّقت إلى الغيوم فرأيت نتفًا من القطن تسوقها الريح شمالاً، بعيداً عن خزانات الماء الرابضة على سطوح البنايات وتدفن الضوء الصافي على إسفلت يتسع ويضحك من قلة المشاة والسيارات، ربما من خطواتي الزائغة تساءلت: أين التفاحة التي سقطت عليّ، لعلّ خيالي الذي استقلّ

عني هو الذي اختطفها وهرب قلت: أتبعه إلى البيت الذي نسكنه معًا في غرفتين متجاورتين، هناك وجدت على الطاولة ورقة كتب عليها بحبر أخضر سطر واحد: «تفاحة سقطت عليّ من الغيوم» فعلمت أن خيالي كلب صيد وفيّ»

الوصف في حقيقته لابد أن يكون عملاً نثرياً يتبع المنطق، ويحكي قصة الأشياء مازجاً بين الأفعال والألوان والكلمات، أما الشعر فهو صيد الخيال الثمين، يقتنصه ويمسك به ليضعه بصمت أمامك، نابضًا بالحياة المتعيّنة في السطور الأولى، يقول درويش نثراً «سقطت علي من الغيم تفاحة» ثم يأخذ في تحديدها بالسلب اعتماداً على المعلومات المدرسية، فهي لا تشبه تفاحة نيوتن، ويحكي كيف مدّ يده فلم يجدها ولم يرها بحواسه المباشرة، يسوق حينئذ بعض ما رآه بمنظوره المعتاد، خزانات المياه على سطوح البنايات، تدفّق الضوء على الأسفلت، يلاعب هذه الشوارع مجازياً فيجعلها تضحك وتتسع، لكنه لا يقوم بتشعيرها تماماً، ثم يعود ليتساءل بشكل معقول عن مصير التفاحة التي سقطت عليه، عندئذ يبتكر حكاية طريفة عن دنيا الشعراء وتصوراتهم الشارحة لرؤيتهم، يرجع إلى البيت ليجد خياله قد سبقه وسجل شعراً ما رآه، سجله بحبر أخضر مختلف، بكلمات أعيد ترتيبها في نسق تركيبي وموسيقي مغاير «تفاحة سقطت عليّ من الغيوم».

تأمل كيف تحولت العبارة الأولى حتى صارت شعراً، تقدمت التفاحة لتحتل مكان الصدارة ولتظفر بإمكانات التأويل

اللامتناهية، فإذا كانت تفاحة نيوتن هي التي ألهمته قانون الجاذبية، فإن تفاحة درويش هي التي تلهمه قانون الشعرية، تأخر الفعل ليستقيم الوزن وتخف الحركة، ثم صار الغيم غيوماً ليكتمل الحضور، وانتفى كل ما عدا ذلك من حكايات الشوارع والطرق والأسفلت ومطاردة الخيال، تكثفت العبارة وسقيت بماء الموسيقى، الذي يضاهي في ثقله الماء الذري، لتفجر الطاقة الكامنة في اللغة، ثم وهذا هو المهم – أحيطت العبارة بسياج من الصمت لتحتمي من الثرثرة والأعشاب الضارة والتفاصيل الزائدة، أصبحت قطعة فنية في إطار من الصمت الجليل الذي يحيط بها ولا ينتهك حرمة محيطها الدلالي، هل يقدم لنا درويش في هذه القطعة نموذجاً مجسداً لكيفية اقتناصه لصيد الشعر وكيفية إلغائه لحقول النثر المحيطة به حتى يستوفي وجوده الفني الأخلاقي؟

محمود درويش لاعب النرد

كان محمود درويش، مثل عظماء الشعر في كل العصور، طفلاً سماوياً مدهشاً، يحتفل بالحياة، ويغني لها، ثم يلعب مع الموت، ويطيل رفقته، شهد وهو في السابعة من عمره اجتياح قريته، وتشرد أهله، فشب يرضع من ثديين أحدهما يمنحه لبان العروبة وغذاء الروح، والثاني ثدي ذئبة ضارية امتص منه بمرارة قطرات العهود القديمة والحديثة، وخلاصة الثقافة الإنسانية الشاردة، غير أن التحدي قد دفعه إلى إطلاق أول رصاصة شعرية في حروب المقاومة الضروس. كان قد

اهتدى بحسه المتوفز إلى أسلوب اللمس بالشعر الذي برع فيه نموذجه الأول نزار قباني، لكنه لم يلبث أن واجه تيارات الحداثة والتجريد، ولم يستطع أن يظل بعيداً عنها فتحول عن بدايته الأولى ورفض أن ينشد مرة أخرى سجل أنا عربي مضحياً بشغف الجماهير بها وهاتفاً بهم: ارحمونا من هذا الحب، وانتظروا منا أنضج أشكال الشعر، كانت ثورة التجريد التي اكتسحت الفنون التشكيلية قد امتدت حرائقها إلى التعبير الشعري، لكن الشفرة السرية الفلسطينية كانت كفيلة بحفظ إشعاع التواصل الجمالي بينه وبين جمهوره ممتداً، فحقق المعادلة المستحلية من مسيرته ومصيره في آخر قصيدة نشرها قبل أن يمتثل لحضرة الغياب ويخونه قلبه للمرة الثانية والأخيرة وهو يهمس له: من أنا لأخيب ظن العدم، والقصيدة قطعة نادرة في فلسفة البساطة، وشعرية الذات التي تحتضن الكون بهشاشة مثيرة، إذ تكشف أدق أسراره ببراءة خطيرة، يستهلها بقوله:

من أنا لأقول لكم/ ماذا أقول لكم؟
وأنا لم أكن حجراً صقلته المياه/ فأصبح وجهاً
ولا قصباً ثقبته الرياح فأصبح نايا
أنا لاعب النرد أربح حيناً وأخسر حيناً
أنا مثلكم/أو أقل قليلاً

حيث يقف الشاعر الذي يمتزج بصوت القصيدة دون

مساحات فاصلة على الطرف المقابل لأحد تقاليد الشعر في وضع قناع النبوة منذ أبي الطيب حتى جبران، إلى أن تتجلى في صوت شاعر مصر الدرامي الفذ صلاح عبدالصبور في ديوانه الشهير أقول لكم ليعلن إنسانية الشعر الخالصة، بل ومجانيته التي يدين فيها للمصادفة البحتة، فما هو إلا لاعب نرد يربح جولة ويخسر أخرى، وما هو مثلنا أو أقل قليلاً.

بطاقة الختام

ولكي يقوم بتشعير هذا الموقف يعود إلى سيرته الأولى في تقديم نفسه ومراجعة هويته، مبرزاً أنه في يد الأقدار، وهو كلما أمعن في التواضع المعرفي والرقة الشعورية ارتفع إلى آفاق عليا في مدارج العظمة قائلاً:

«ولدت إلى جانب البئر/والشجرات الثلاث الوحيدات كالراهبات
ولدت بلا زفة ولا قابلة/وسميت باسمي مصادفة
وانتميت إلى عائلة/مصادفة
وورثت ملامحها والصفات/وأمراضها:
أولاً: خللاً في شرايينها/ وضغط دم مرتفع
ثانياً: خجلاً في مخاطبة الأم والأب/ والجدة - الشجرة
ثالثاً: أملاً في الشفاء من الإنفلونزا/بفنجان بابونج ساخن

رابعاً: كسلاً في الحديث عن الظبي والقبرة..
كانت مصادفة أن أكون ذكراً/ ومصادفة أن أرى قمراً
شاحباً مثل ليمونة يتحرش بالفتيات
ولم أجتهد/كي أجد/شامة في أشد مواضع جسمي سرية.

فها هي بطاقة هوية أخيرة، تغلق مع البطاقة التي دخل بها دنيا الشعر دائرة العودة المكثفة للأسلوب الحسي لتشعير دلالات الحياة ومكاشفة معناها بطريقة سردية حميمة، يرتقي فيها إلى مستوى بلاغي آسر لا يتأبى على النقل إلى كل لغات العالم دون أن يفقد جوهره في تمثيل نبض الروح الإنساني الصادق.

الوحي اجتهاد

تتشكل القصيدة الوداعية من خمسة مقاطع مطولة، يبدأ الشاعر كلاً منها بلازمة من أنا لأقول لكم/ ما أقول لكم، ويطرح عدداً كبيراً من المواقف الحياتية، والذكريات والتأملات على حافة السؤال، في مجموعة من الدورات المتعالقة في بنية مرنة، ولأن المقام لا يسمح لنا باستبطانها نكتفي بالإشارة إلى سؤال الشعر الذي كان هاجسه الأول إذ يقول:

«إن القصيدة رمية نرد/على رقعة من ظلام
تشع، وقد لا تشع/ فيهوي الكلام/كريش على الرمل
لا دور لي في القصيدة/غير امتثالي لإيقاعها
حركات الأحاسيس/حساً يعدل حساً

وحدساً ينزل معنى/وغيبوبة في صدى الكلمات
وصورة نفسي التي انتقلت/من أناي إلى غيرها
واعتمادي على نفسي/وحنيني إلى النبع
لا دور لي في القصيدة إلا/ إذا انقطع الوحي
والوحي حظ المهارة إذ تجتهد.

الحس والحدس.. غيبوبة الأصداء، وجهد المهارة التي كانت تسمي الوحي هي فواعل الشعر عند درويش، وهي التي جعلته يعود لمنابعه وبراءته الفطرية، فيتمثل مثل كبار المبدعين نشوة الإيقاع العميق، حيث ينبثق الشعر الصافي بهندسة مدهشة فينقل صورة النفس إلى الغير ويضاعف ضوء الحياة ويقهر الموت وهو يخاطبه برقة مذهلة: من أنا لأخيب ظن العدم.

صلاح فضل

- من مواليد قرية شباس الشهداء بوسط الدلتا في مارس ١٩٣٨.
- حصل على ليسانس كلية دار العلوم – جامعة القاهرة عام ١٩٦٣.
- عمل معيداً بالكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام ١٩٦٥.
- أوفد في بعثة للدراسات العليا بإسبانيا وحصل على دكتوراة الدولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام ١٩٧٢.
- عمل في أثناء بعثته مدرساً للأدب العربي والترجمة بكلية الفلسفة والآداب بجامعة مدريد منذ عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٧٢.
- تعاقد خلال الفترة نفسها مع المجلس الأعلى للبحث العلمي في إسبانيا للمساهمة في إحياء تراث ابن رشد الفلسفي ونشره.
- عمل بعد عودته أستاذاً للأدب والنقد بكليتي اللغة العربية والبنات بجامعة الأزهر.
- عمل أستاذاً زائراً بكلية المكسيك للدراسات العليا منذ عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٧٧.
- أنشأ خلال وجوده بالمكسيك قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المكسيك المستقلة عام ١٩٧٥.
- انتقل للعمل أستاذاً للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ عام ١٩٧٩ حتى الآن.
- انتدب مستشاراً ثقافياً لمصر ومديراً للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد بإسبانيا منذ عام ١٩٨٠ حتى عام ١٩٨٥.
- اختير أستاذاً شرفياً للدراسات العليا بجامعة مدريد المستقلة.
- اختير عضواً شرفياً بالجمعية الأكاديمية التاريخية الإسبانية.
- انتدب بعد عودته إلى مصر عميداً للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر منذ عام ١٩٨٥ حتى عام ١٩٨٨.
- اشترك في تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي وعمل رئيساً مناوباً لها منذ عام ١٩٨٩.
- اشترك في تأسيس جمعية حماة العربية ويعمل نائباً لرئيسها.
- رئيس اللجنة العلمية لموسوعة أعلام علماء وأدباء العرب والمسلمين بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- حصل على جائزة البابطين للإبداع في نقد الشعر عام ١٩٩٧.

• حصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ٢٠٠٠.

• انتدب لتولي رئاسة مجلس إدارة الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية في يناير ٢٠٠٣.

• تم اختياره من كتاب الأهرام الدائمين في يوليو ٢٠٠٣.

• انتخب عضواً في مجمع اللغة العربية في مصر في فبراير ٢٠٠٣.

من أهم مؤلفاته

١- من الرومانث الإسباني: دراسة ونماذج	١٩٧٤
٢- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي	١٩٧٨
٣- نظرية البنائية في النقد الأدبي	١٩٧٨
٤- إنتاج الدلالة الأدبية	١٩٨٧
٥- ملحمة المغازي الموريسكية	١٩٨٨
٦- شفرات النص، بحوث سيميولوجية	١٩٨٩
٧- ظواهر المسرح الإسباني	١٩٩٢
٨- أساليب السرد في الرواية العربية	١٩٩٣
٩- قراءة الصورة وصورة القراءة	١٩٩٦
١٠- عين النقد على الرواية المعاصرة	١٩٩٧
١١- نبرات الخطاب الشعري	١٩٩٨
١٢- شعرية السرد	٢٠٠٢
١٣- تحولات الشعرية العربية	٢٠٠٢
١٤- الإبداع شراكة حضارية	٢٠٠٣
١٥- لذة التجريب الروائي	٢٠٠٦

ترجم من المسرح الإسباني

١ - الحياة حلم لكالديرون دي لاباركا	١٩٧٨
٢ - نجمة إشبيلية تأليف لوبي دي فيجا	١٩٧٩
٣ - القصة المزدوجة للدكتور بالمي، تأليف بويرو بايخو	١٩٧٤
٤ - حلم المقل ودون كيشوت، تأليف بويرو بايخو	١٩٧٥
٥ - وصول الآلهة، تأليف بويرو بايخو	١٩٧٧

المحتويات

كتاب «دبي الثقافية»
سلسلة دورية تصدر عن
مجلة دبي الثقافية

١- «نجيب محفوظ.. قيصر الرواية العربية» - ١٩٩٩.

٢- «سلطان العويس.. شمس الثقافة التي لا تغيب» - ٢٠٠٠.

٣- «المبدعون» - النصوص الفائزة في مسابقة «المبدعون» - الدورة الأولى - ٢٠٠١.

٤- «نازك الملائكة.. أميرة الشعر الحديث» - ٢٠٠١.

٥- «الرنين» - المجموعة الشعرية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للشاعر السوري أيمن إبراهيم معروف - ٢٠٠٢.

٦- «مدارج الرحيل» - الرواية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للروائي المصري خالد أحمد السيد - ٢٠٠٢.

٧- «غشاوة» - المجموعة القصصية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للقاصة الإماراتية عائشة الزعابي - ٢٠٠٢.

٨- «حمد أبو شهاب في ذاكرة الإمارات» - ٢٠٠٢.

٩- «ليالي الحصار.. أحزان عراقية» - شعر - نصوص لشعراء العراق - فبراير ٢٠٠٣.

١٠- «السماء تخبئ أجراسها» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للشاعر المصري بشير رفعت - ٢٠٠٤.

١١- «تيار هواء» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتبة المغربية حنان درقاوي - ٢٠٠٤.

١٢- «الانكسار» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتب السوري عامر الدبك - ٢٠٠٤.

١٣- «البار الأمريكي» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب العراقي وارد بدر السالم.

١٤- «إلى الأبد.. و... يوم» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب السوري عادل محمود.

١٥- «قمر أور» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للشاعر العراقي عامر عاصي جبار.

١٦- «مقالات رجاء النقاش» في «دبي الثقافية» - ٢٠٠٨.

١٧- «ليس الماء وحده جواباً عن العطش» - أدونيس - أكتوبر ٢٠٠٨

١٨- «قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء» - أحمد عبدالمعطي حجازي - نوفمبر - ٢٠٠٨

١٩- «مدارات في الثقافة والأدب» - عبد العزيز المقالح - ديسمبر - ٢٠٠٨

٢٠ - «من أنت أيها الملاك» - إبراهيم الكوني - يناير - ٢٠٠٩

٢١- «النقد الأدبي والهوية الثقافية» جابر عصفور- فبراير - ٢٠٠٩

٢٢- «قصائد من شعراء جائزة نوبل» د.شهاب غانم - مارس- ٢٠٠٩

٢٣- «الأغاريد والعناقيد» - سيف محمد المري - أبريل - ٢٠٠٩

٢٤- «روايــة الحـرب اللبنانيــة.. مدخل ونماذج» - عبده وازن - مايو- ٢٠٠٩

٢٥- «هنا بغداد» - كريم العراقي - يونيو - ٢٠٠٩

٢٦- «أراجيح تغنّي للأطفال» - سليمان العيسى - يوليو - ٢٠٠٩

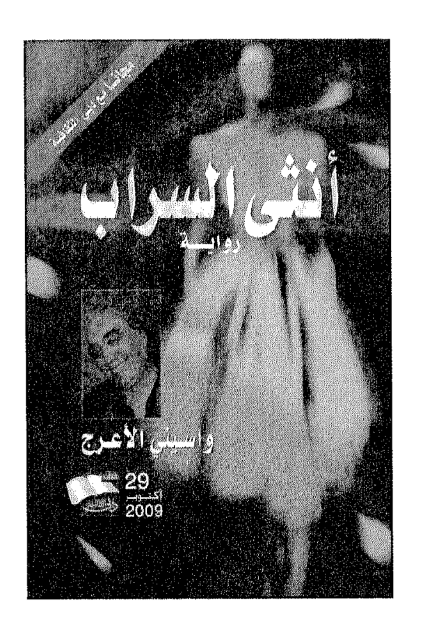
٢٧- «الحضارات الأولى - الأصول.. والأساطير» - تأليف/ غلين دانيال، ترجمة/ سعيد الغانمي - أغسطس - ٢٠٠٩

٢٨- «محمود درويش حالة شعرية» - صلاح فضل - سبتمبر - ٢٠٠٩

ملاحظة :

سلسلة كتاب «دبي الثقافية» كانت تصدر أولاً تحت اسم كتاب «الصدى» ثم أصدر رئيس التحرير الأستاذ سيف المري قراراً بتغيير اسم السلسلة بعد صدور مجلة «دبي الثقافية» في مطلع أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٤؛ ليصبح اسمها «كتاب دبي الثقافية».

الكتـــاب المقبــل
أكتوبر 2009



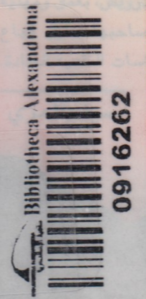
أنثـى السـراب
روايــة

واسيـني الأعـرج

محمود درويش قامة شعرية تتجاوز حدود المألوف، وتقترب من الأسطورة.. إنه الرائع بحضوره، والمبدع في غيابه، لغته الشعرية قريبة من الروح، وكأن له معرفة بأسرار ذلك العالم!.. ونحن، أيها القراء الأعزاء؛ إذ نقدم إليكم هذه الدراسة المهمة للأستاذ الكبير والناقد الدكتور صلاح فضل؛ فإننا على يقين أننا بهذا الإصدار المميّز نقدم لكم ما نظنّه أفضل ما كتب من دراسات نقدية في شعر محمود د
تشهد لـ
في الدر




د. صلاح فضل





28 يصدر أول كل شهر ويوزع مجاناً مع مجلة دبي الثقافية

مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار
الصدى
للصحافة والنشر والتوزيع